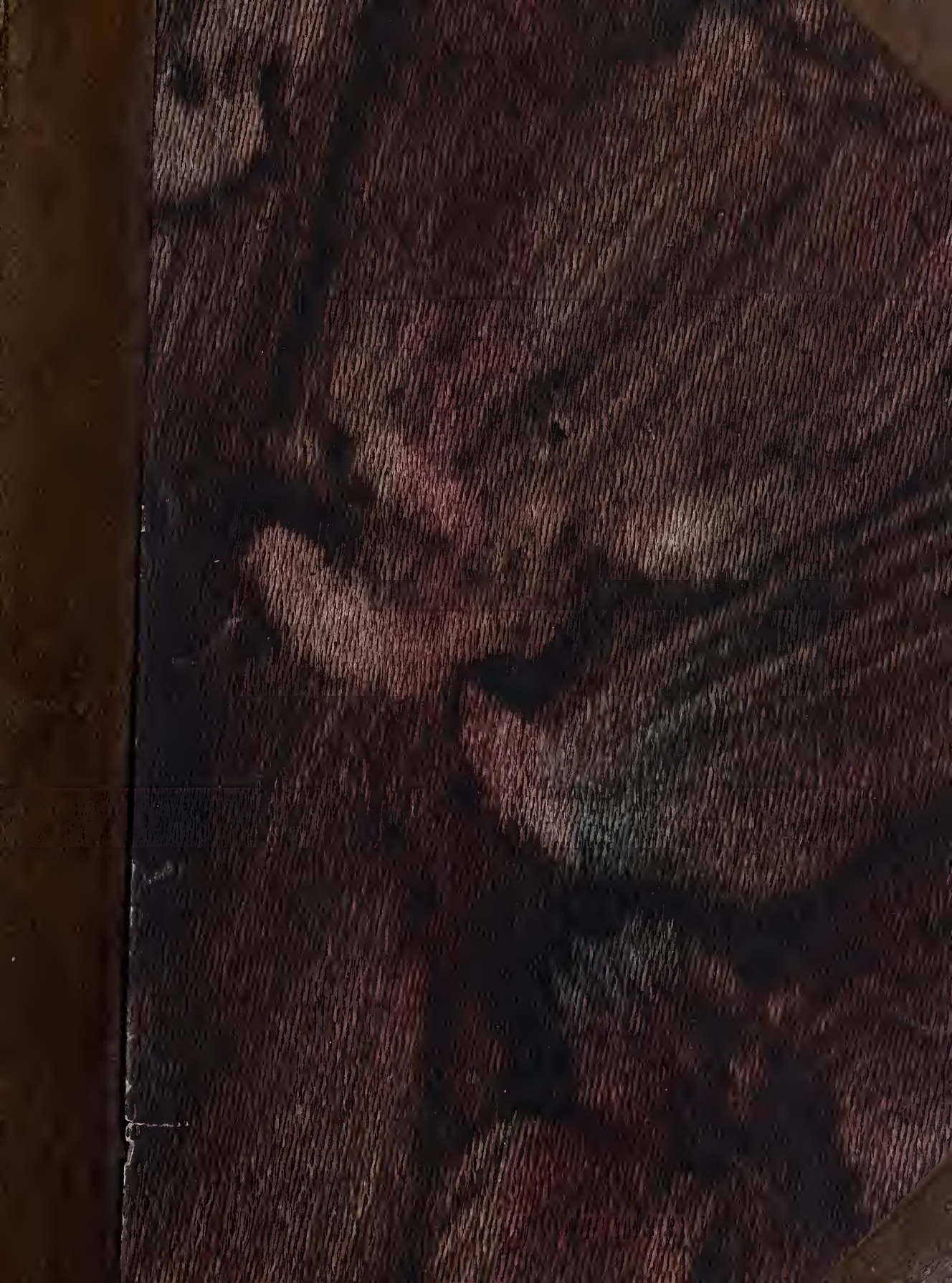
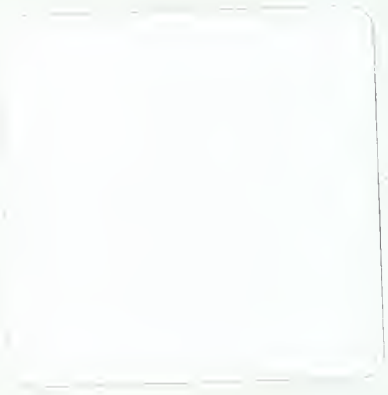




Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/salomeihregestal00daff

Salome

Ihre Gestalt in Geschichte und Kunst

Dichtung — Bildende Kunst — Musik

Von

Hugo Daffner

Mit einer Radierung von
Wilhelm Thöny,
mit 2 Beilagen, 26 Tafeln
und 200 Abbildungen

Hugo Schmidt, Verlag, München

Copyright 1912 by Hugo Schmidt, Munich

Inhaltsübersicht

		Seite
	Zur Einführung	VII
1.	Der Bericht in den Evangelien	1
2.	Die wahlverwandte Urgeschichte bei Titus Livius	6
3.	Die Personen der Täufertragödie in der Geschichte	12
4.	Christliche Frühzeit	27
5.	Das Mittelalter	38
6.	Legendenbildung	66
7.	Morgenröte der neuen Zeit	77
8.	Spätgotik und Frührenaissance	99
9.	Hochrenaissance	138
10.	Barock	226
11.	Vom Rokoko zum Klassizismus	265
12.	Romantik	277
13.	Gegenwart	298
14.	Rück- und Durchblick	389

Von der Erztüre in St. Zeno bei Verona

Wandgemälde
Wienhausen bei Celle

Zur Einführung

„Wenn dasselbe Motiv nicht hundertfältig durch verschiedene Meister behandelt wird, wird das Publikum nicht über das Interesse des Stoffes hinauskommen; aber zuletzt wird es selbst die Nuancen, die zarten, neuen Erfindungen in der Behandlung dieses Motivs fassen und genießen, wenn es also das Motiv längst aus zahlreichen Bearbeitungen kennt und dabei keinen Reiz der Neuheit, der Spannung mehr empfindet."

Also faßt Nietzsche seine Meinung über Inhalt und Form beim Kunstwerk in Worte. Getreu seiner ganzen Weltauffassung gilt ihm ja auch das Kunstwerk genau wie irgend filosofisches System eben gerade so viel, als der Schöpfer darin eigenpersönliche Werte niedergelegt hat. Nietzsche hatte ja mit dem obigen Satz wol zuvörderst die griechische Tragödie im Auge, die bekanntlich ein Tema so und so oft behandelte; erst wenn die Fabel dann Allgemeingut, jedermann bekannt geworden war, konnten die Zuschauer die dichterischen Feinheiten und persönlichen Eigenarten des Verfassers merken und herausfühlen. Mit dieser Behauptung steht der Satz im Einklang, daß beispielsweise für den Künstler beim Kunstwerk das, was der Laie Form nennt, zum Inhalt wird. Ist doch der Laie gemeiniglich gewohnt, die Fragestellung vor einer Kunstschöpfung nach dem Inhalt und nicht nach den künstlerischen Eigenschaften zu richten. Für die Erkenntnis des verborgen liegenden Eigenpersönlichen muß der Blick eben allemal erst geschärft werden.

Aber selbst wenn man annimmt, daß ein künstlerischer Vorwurf immer dasselbe bedeutete, daß alle Zeiten dieselben inneren Eigenschaften, das nämliche Symbol des Ausdrucks in ihm sahen, so wird sich doch seine künstlerische Darstellung ändern; denn jede Zeit arbeitet mit den ihr genehmen Ausdrucksmitteln und jede Zeit hat ihre eigene Brille auf die Nase gesetzt bekommen, wenn sie's auch selber am allerwenigsten merkt. Erst spätere Geschlechter können dann den entsprechenden Abstand gewinnen, um die Sonderheiten der Vorfahren richtig zu erkennen und einzuschätzen.

Ist es daher schon eine ungemein anregende Aufgabe, die verschiedenen Einkleidungen ein und desselben Leitmotivs im Wandel der Zeiten kennen zu lernen, so erhöht sich natürlich der Reichtum an Abwechslung und damit der Reiz der gestellten Aufgabe ganz wesentlich, wenn das Leitmotiv selber Umdeutungen und Umgestaltungen durchzumachen hat, wenn es nicht wie ein Ukas für alle Zeiten unabänderlich dasteht.

Für diese Wandlungen, nicht nur der Auffassung und Bearbeitung eines Stoffes, sondern vor allem des Stoffes selber ist nun die Gestalt der Salome eins der fesselndsten Beispiele. Nur wenige Figuren werden sich in der Geschichtsliteratur aufzeigen lassen, bei denen nicht allein die Auffassung ihrer Persönlichkeit, sondern vor allem die eigentliche Persönlichkeit selber unablässige Veränderungen durchzumachen hatte.

Um einen solchen kunstgeschichtlichen Querschnitt nicht flächenhaft erscheinen zu lassen, sondern ihm volle Rundung zu geben, ist es dann freilich geboten, neben der Kunst auch das Kunstgewerbe, neben hehrer Kunst auch einmal sinnfälligen Kitsch heranzuziehen; da zeigt sich dann die Zeugungskraft eines Themas in besonderer Stärke, wenn es sogar die Unfruchtbaren zur Fruchtbarkeit zwingt.

Nicht nach ausschließlich wissenschaftlichen Grundsätzen ist also im Vorliegenden ein Weg durch die Kunstleistungen von Jahrhunderten gebahnt, um eine zielbewußte Hinaufentwicklung aufzubauen; sondern durch Gebirge und Tal, durch Höhen und Niederungen von Kunst und Leben wird der Weg führen und gerade darum manchen sonst verborgenen Ausblick gewähren.

Von Vorausgängern ist eigentlich nur Reimarus Secundus zu nennen, der in seiner „Geschichte der Salome von Cato bis Oskar Wilde" (3 Bändchen, Leipzig o. J.) als erster für die Literatur der Salome den Weg gewiesen und abgesteckt hat, den alle Folgenden zu wandern haben. Die mitgeteilten Übersetzungsproben aus der älteren Literatur sind vielfach seinen Vorlagen entnommen. Auf ihm fußt zum Teil auch ein Werkchen von Guido Vitaletti „Salome nella legenda e nell'arte" (Roma 1908).

Der Fluß der Darstellung wurde absichtlich nicht mit den lästigen Lastschiffen literarischer Packträgerarbeit beschwert und gehemmt.

Vielen ist der Verfasser für Rat und Tat verbunden; vor allem aber zu Dank verpflichtet ist er dem Verlag, der weder Mühen noch Kosten gescheut hat, den nicht immer leicht zu erfüllenden Wünschen für Bildschmuck und Ausstattung gerecht zu werden. Ohne sein besonderes Entgegenkommen wäre es nicht möglich gewesen, das Werk mit der großen Anzahl eigener, bisher noch nicht veröffentlichter Aufnahmen zu schmücken.

München-Dresden, 5. August 1912.

Dr. H. D.

1

Der Bericht in den Evangelien

Die Erzählung von dem Tanze der schönen Herodiastochter und dem blutigen Ende Johannes des Täufers, der als Preis dafür Leben und Haupt lassen mußte, ist uns, wie man wohl als allgemein bekannt voraussetzen darf, in den Evangelien überliefert. Zwar weiß das zuletzt entstandene Johannes-Evangelium von dem Festmal des Herodes nichts mehr zu sagen; auch Lukas streift den Tod des Täufers nur so im Vorübergehen ganz flüchtig. Bleiben also noch Mattäus und Markus, die als Quelle für unsere Erzählung in Frage kommen und die dem Stoff die erste weltliterarische Prägung gegeben haben. So berichtet

Mattäus XIV, 1—12:

In derselben Zeit hörte Herodes, der Vierfürst, den Ruf von Jesus;
und er sprach zu seinen Dienern: Dieser ist Johannes der Täufer; er ist von den Toten auferstanden, und darum wirken die Wunderkräfte in ihm.
Denn Herodes hatte den Johannes ergreifen lassen und gefesselt ins Gefängnis geworfen wegen Herodias, des Weibes seines Bruders Filipp;
weil Johannes zu ihm gesprochen: Es ist dir nicht erlaubt, sie zu haben.
Er aber wollte ihn töten, fürchtete jedoch das Volk, weil es ihn für einen Profeten hielt.
An dem Geburtstage des Herodes tanzte nun die Tochter der Herodias mitten im Saal und gefiel dem Herodes.
Darum versprach er ihr mit einem Eidschwur, daß er ihr geben werde, was immer sie begehren würde.
Sie aber sprach, nachdem sie von ihrer Mutter unterrichtet war: gib mir hier auf einer Schüssel das Haupt Johannes des Täufers!
Und der König wurde traurig; doch um des Eidschwurs willen und derer, die mit am Tische saßen, befahl er, es zu geben.
Und er sandte hin und ließ Johannes im Kerker enthaupten.
Und sein Haupt ward auf einer Schüssel hergebracht und man gab es dem Mädchen; und sie brachte es ihrer Mutter.

Und es kamen seine Jünger herbei, und nahmen seinen Leib und begruben ihn; und taten es dann Jesu zu wissen.

Markus VI, 14—29:

Und der König Herodes hörte es, denn sein Name war bekannt geworden, und er sprach: Johannes der Täufer ist von den Toten auferstanden, und darum wirken Wunderkräfte in ihm.

Die einen aber sagten: er ist Elias, die andern sagten: er ist ein Profet, wie einer der Profeten.

Als Herodes dies hörte, sprach er: Johannes, der, den ich enthaupten ließ, ist von Toten auferstanden.

Denn eben Herodes hatte hingesandt, den Johannes ergreifen und gefesselt ins Gefängnis werfen lassen wegen der Herodias, der Frau seines Bruders Filippus, weil er sie zum Weibe genommen hatte.

Denn Johannes hatte zu Herodes gesagt: Es ist dir nicht erlaubt, deines Bruders Weib zu haben!

Herodias aber haßte ihn und wollte ihn töten; allein sie konnte nicht;

Denn Herodes fürchtete den Johannes, weil er wußte, daß er ein gerechter und heiliger Mann sei; und er nahm ihn in Schutz, und tat vieles, nachdem er ihn zuvor gehört hatte, und hörte ihn gerne.

Als nun ein gelegener Tag gekommen war, der Geburtstag nämlich des Herodes, gab dieser den Fürsten, Hauptleuten und Vornehmen Galiläas ein Festmal.

Da trat der Herodias Tochter herein, und tanzte, und gefiel dem Herodes und denen, die mit ihm am Tische saßen. Und der König sprach zum Mädchen: verlange von mir, was du willst, und ich werde es dir geben.

Und er schwur ihr: was immer du verlangst, ich werde es dir geben, und sei es die Hälfte meines Königreichs.

Da ging sie hinaus und sprach zu ihrer Mutter: Was soll ich verlangen? Die aber sagte: Das Haupt Johannes des Täufers.

Und eilends ging sie sogleich hinein zum König, sprach und begehrte: Ich will, daß du mir allsogleich auf einer Schüssel das Haupt Johannes des Täufers gebest.

Da wurde der König traurig; aber wegen des Eides, und um derer willen, die mit ihm bei Tische saßen, wollte er sie nicht betrüben.

Und der König schickte eilends einen Gefängnisaufseher hin und befahl, das Haupt auf einer Schüssel zu bringen. Und der ging hinaus und enthauptete jenen im Gefängnis.

Und brachte sein Haupt auf einer Schüssel und gab es dem Mädchen, und das Mädchen gab es seiner Mutter.

Als dies seine Jünger hörten, kamen sie und holten seinen Leichnam und legten ihn in ein Grabmal.

Schon bei flüchtigem Durchlesen dieser Berichte merkt man den

großen inneren Unterschied der beiden Erzählungen: Mattäus berichtet trocken, nüchtern, sachlich; Markus behandelt die ganze Szene ausführlicher, mit dichterischem Schwung, bringt mit vielleicht belanglosen Einzelheiten dramatisches Leben und anschauliche Plastik in den ganzen Vorgang, gibt an Stelle der dürftigen Umrißzeichnung des Mattäus ein mit glänzenden Farben gemaltes Bild.

Beiden Berichten gemeinsam sind eigentlich nur die nackten Grundtatsachen der äußeren Ereignisse; bemerkenswert ist, daß auch Markus für die Tochter der Herodias keinen Namen nennt. Ein paar sehr ins Gewicht fallende Einzelheiten, durch die sich die beiden Fassungen voneinander unterscheiden, dürfen jedoch nicht übersehen werden: bei Mattäus kommt der Wunsch der Tänzerin dem Willen des Herodes entgegen; der Fürst hätte den Täufer ja selber schon gern töten lassen, nur die Furcht vor dem Volk, das Johannes für einen Profeten hält, hatte ihn daran gehindert. Anders bei Markus: hier schätzt der Vierfürst den Täufer als weisen und gerechten Mann, hat Ehrfurcht vor seiner Heiligkeit und hört sogar oft und gern seinen Rat. Markus betont ferner ausdrücklich, daß die Tänzerin aus dem Festsaal hinausgeht, um ihre Mutter um Rat zu fragen; Mattäus faßt sich auch hier kürzer, dafür aber unbestimmter. Mattäus kennt Herodes als Tetrarchen, Vierfürsten, der er wirklich war, Markus erwähnt ihn als König. Und bei der kürzeren trockenen Fassung des Mattäusberichtes ist es dann weiterhin auch nicht zu verwundern, daß sich hier die Figur des Gefängnisaufsehers oder Henkers, wenn man will, nicht oder vielleicht besser nicht mehr findet.

Denn nach dem heutigen Stande der kritischen Evangelienforschung gilt es als sicher, daß Markus die Quelle und Vorlage für Mattäus abgegeben hat, daß somit die Markusschrift überhaupt den eigentlichen Grundstock der vier Evangelien bildet; denn Lukas hat erst nach Mattäus geschrieben, während das Johannes-Evangelium, d. h. also die Schrift des Evangelisten Johannes, als letztes viel später entstanden ist. Das Ergebnis der modernen Evangelienkritik wird auch durch die Fassungen der Täuferepisode nur bestätigt.

Reimarus Secundus und andere vor und nach ihm wollen nicht ohne Glück das Markusevangelium zwei Verfassern zuteilen, dem Markus I oder Ur-Markus, einem sachlich ruhigen, bescheidenen Erzähler, und dem Markus II oder Pseudo-Markus, einer dichterisch hochbegabten leidenschaft-

gesättigten Persönlichkeit, die die Vorlagen von Markus I überarbeitet und vor allem mit reichem dichterischem Beiwerk ausgeschmückt hat. Diese Kritik sieht in der Episode von der Gefangennahme und dem Tode des Täufers, vor allem auch in den einzelnen Begleitumständen, hauptsächlich das Werk des ausschmückenden Dichters, der eine bis ins klassische Altertum zurückzuverfolgende geschichtlich feststehende Tatsache bei dieser Gelegenheit mit den Schleiern unsterblicher Poesie umwoben hat.

Für Pseudo-Markus wird heute, und wohl mit Recht, griechische Bildung und griechische Kultur in Anspruch genommen. „Wenn die Mythenbildungen die Morgenröte der christlichen Dichtungen sind, in deren Zenit die Sonne Dantes strahlt, so ist Pseudo-Markus der Morgenstern in köstlicher Frische und Klarheit." (Reimarus Secundus.)

Nicht ohne Erfolg hat man den Versuch unternommen, die Zieraten und dichterischen Zutaten, die Pseudo-Markus zu dem überlieferten geschichtlichen Kern hinzuerfand, sorgsam abzutragen und das nackte Innere bloßzulegen. Und gerade die ernstliche Prüfung dieses dichterischen Schmuckes und seines künstlerischen Wertes hat das Urteil zum Teil mit fester begründen helfen, zum Teil unerwartet bestätigt, daß wir in Pseudo-Markus eine dichterische Persönlichkeit mit hoher geistiger Bildung und ungewöhnlicher Begabung zu erkennen haben. Denn nur einer Dichternatur von nicht alltäglichen Fähigkeiten konnte es mit so feinem künstlerischem Taktgefühl gelingen, aus der dürren Tatsache der Enthauptung Johannes des Täufers eine so eindruckstiefe Szene mit unsterblichen künstlerischen Werten zu gestalten. Eine Durchschnittsnatur von Dichterling hätte vor dieser Aufgabe scheitern müssen.

Während man heute ziemlich allgemein im Ur-Markus, dem Verfasser der ursprünglichen Erzählungen des Markus-Evangeliums, einen Johannes Markus, Levitensohn aus Jerusalem vermutet, tasten wir über die Persönlichkeit des Pseudo-Markus fast ganz im Dunkeln. Seine griechische Bildung und seine ganze Haltung bringen ihn in nächste Nähe, wo nicht unter die Schüler des Paulus, dem ja ebenfalls in griechischer Kultur Großgewordenen.

Ergibt sich nun das geistige Griechentum von Markus II schon aus der ganzen Art und Weise, wie er den Tatsachenbericht von Markus I überarbeitet und vergeistigt hat, so tut es die Episode vom Tode des Täufers in besonderem Grad. Reimarus Secundus' philologischer Scharf-

sinn und künstlerisches Einfühlungsvermögen hat nicht ohne Glück den Nachweis fertig gebracht, daß der Bericht vom Tode des Täufers, wie er uns heute im Markus-Evangelium als der älteren und ältesten Überlieferung vorliegt, sich ohne allzu großes Widerstreben an ein in den griechischen Retorenschulen sehr beliebtes und ungemein verbreitetes Tema für Deklamationen und frei auszuarbeitende Vorträge knüpfen läßt. Und der Kern dieses Temas, der sich mit den Grundlinien der Täufertragödie nahezu vollkommen deckt, läßt sich weit hinauf ins römische Altertum zurückverfolgen, bis in die Zeiten des zweiten Jahrhunderts vor Christus.

2

Die wahlverwandte Urgeschichte bei Titus Livius

Im 39. Buch der Römischen Geschichte kommt Titus Livius auf die Tätigkeit des alten Cato als Zensor des Jahres 184 im römischen Senat zu sprechen und hebt bei dieser Gelegenheit dessen energisches Vorgehen gegen den Konsularen Lucius Quinctius Flamininus als Musterbeispiel catonischer Strenge hervor. In seiner Eigenschaft als Zensor hatte Cato den Flamininus aus dem Senat ausgestoßen; und es hatte sich, wie Livius mitteilt, die Übung herausgebildet, daß die Zensoren selber die Gründe für ihre Entschließungen aufschrieben. Die Rüge, mit der Cato das Ausstoßen des Flamininus begleitete, bezeichnet Livius, der sie wohl selbst noch eingesehen hat, als besonders scharf und energisch und hat sie darum seiner Römischen Geschichte, dem 42. Kapitel des 39. Buches, einverleibt. Livius berichtet über die Anklagen Catos also:

„Unter anderem warf er dem Flamininus (der als Konsul des Jahres 192 einen Feldzug gegen gallische Stämme zu leiten hatte) vor, daß er den Filippus Pönus, einen ihm sehr gut bekannten Lustknaben, durch die Aussicht auf hohe Belohnungen von Rom in die Statthalterschaft Gallien gelockt habe. Dieser Knabe habe in mutwilligen Scherzen dem Konsul oft vorgeworfen, daß er ihn unmittelbar vor einem Gladiatorenschauspiel aus Rom entführt habe, um dadurch seine Willfährigkeit besonders anzupreisen. Während sie eines Tages zufällig zusammen essen und schon vom Weine erhitzt sind, läßt sich ein vornehmer Bojer mit seinen Kindern als Überläufer melden; er wünsche beim Konsul vorgelassen zu werden, um von ihm persönlich die Zusicherung des Schutzes zu erhalten. In das Zelt hereingeführt, ließ er sofort durch einen Dolmetscher dem Konsul seine Bitte vortragen. Während der Rede wendet sich Flamininus zu seinem Buhlknaben: ‚Du hast doch das Gladiatorenschauspiel versäumt; willst du dafür diesen Gallier sterben sehen?‘ Kaum im Ernst nickt dieser beistimmend zu, der Statthalter zieht das Schwert, das zu seinen Häupten hängt, und schlägt den ahnungslosen Gallier aufs Haupt, und als dieser dann fliehen und den Schutz des römischen Volkes und der Anwesenden anrufen wollte, durchbohrt er ihn mit einem Seitenstoß.“

Dies ist die nackte Tatsache, die Livius einer Zensorenrüge des Cato entnommen hat. An ihrer geschichtlichen Wahrhaftigkeit ist nicht zu zweifeln; ebensowenig aber auch daran, daß sie sich von dem Evangelienbericht der Enthauptung des Täufers doch ziemlich unterscheidet. Freilich, die Verquickung von Erotik und Grausamkeit, die Hinrichtung eines Unschuldigen einem geschlechtlichen Verhältnis zuliebe, ist in den Grundtatsachen bereits gegeben. Immerhin ist noch ein weiter Weg zurückzulegen, um aus dem zweiten vorchristlichen Jahrhundert des Cato in die Zeit von Christi Geburt des Markus zu kommen; und die Vermutung, daß der Evangelienbericht auf diesen altrömischen Vorfall zurückgehe, vermag erst durch die Tatsache wirkliche Beweiskraft zu gewinnen, daß sich die literarische Entwicklung des Stoffes während dieses Zeitraums an der Hand erhaltener Überlieferungen nahezu lückenlos weiter verfolgen läßt.

Da ist vor allem der römische Geschichtschreiber Valerius Antias zu nennen, dessen Zuverlässigkeit schon Livius einer vernichtenden Kritik unterzog. Und auch die Fassung, die in seinem Werk die eben geschilderte Flamininusgeschichte erhält, läßt dieses Urteil nur gerecht erscheinen. Valerius Antias berichtet:

„In Placentia lädt der Konsul eine Buhle, in die er zum Sterben verliebt ist, zu einem Gastmal ein. Dort brüstet er sich mit seiner Strenge im Gerichtsverfahren und der Masse der zum Tod Verurteilten, die er im Kerker habe und demnächst enthaupten ließe. Die Buhle, die an seiner Seite liegt und den Kopf an seine Brust lehnt, sagt da, sie habe noch nie einer Enthauptung zugeschaut, und möchte so etwas doch gerne einmal sehen. Der verliebte Flaminius läßt sich hinreißen: einen von den Unglücklichen läßt er holen und mit dem Beil enthaupten."

Mit dieser Fassung der Flaminius-Geschichte sind wir der biblischen Erzählung schon bedeutend näher gerückt. Aus dem Lustknaben ist eine Dirne geworden, aus dem Feldlager ein Haus in der Stadt Placentia; nicht ein hilfeflehender Überläufer soll widerrechtlich hingerichtet werden, sondern ein zum Tode Verurteilter wird herbeigeschleppt. Nicht als Entschädigung für blutige Gladiatorenkämpfe wird die Hinrichtung angeboten, sondern der wollüstigen Grausamkeit einer Mätresse soll Erfüllung werden; auch nicht der Konsul selber vollzieht die Hinrichtung, sondern der Scharfrichter, wohl Liktor, hat die Enthauptung vorzunehmen.

Livius gesteht nun selber, daß Valerius Antias nicht dem feststehenden nackten Tatsachengerüst gefolgt sei, sondern als feuilletonistisch

wirksamere Vorlage sich eine romanhafte Umdichtung der Flamininusgeschichte ausgesucht und verwendet hätte. Es ist nicht nur nicht ausgeschlossen, sondern sogar nächstliegend und wahrscheinlich, daß der Inhalt der alten Zensorenrüge des Cato schon bald in den Temenvorrat der Retorenschulen Aufnahme gefunden hat, was um so eher anzunehmen ist, als ja bei der darin enthaltenen seltsamen Verschmelzung von Erotik und Grausamkeit der Stoff jederzeit eines allgemeinen Interesses sicher sein konnte.

Kein sprechenderer Beweis dafür, als die Aufnahme unseres Temas von Flamininus in die Kontroversien des Seneca, wo ergiebige Deklamationstemen für juristische und filosofische Zwecke mit einigen zum Teil oft nur kurz angedeuteten Redefrüchten aus der Schule aufgezeichnet sind. Im 9. Buch lautet ein Tema: „Prozeß wegen Verletzung der Staatshoheit."

„Der Statthalter Flamininus hat während eines Males auf Bitten seiner Buhle, die bedauerte, eine Enthauptung noch nicht gesehen zu haben, einen verurteilten Gefangenen töten lassen. Wegen Verletzung der Staatshoheit ist ihm der Prozeß zu machen."

Ein Menschenalter nach Christi Geburt hat Seneca auf Betreiben seiner Söhne diese Kontroversien aus seiner Jugendzeit aufnotiert, und wie bereits bemerkt, da und dort auch Bruchstücke der damaligen Schuldeklamationen mit aufgenommen. Natürlich hat Seneca nur die eine oder andere besonders bedeutsame Fassung im Gedächtnis behalten und aufgezeichnet, irgendeine Wendung, die dem Stoff eine neue Beleuchtung, eine veränderte Instrumentierung gab. Und selbst da — es ist nur selbstverständlich — begnügt sich Seneca mit ganz dürftigen Hinweisen. Immerhin sind aber auch diese kleinen Bindeglieder für die literarische Weiterentwicklung des Stoffes bedeutsam und gerade für uns besonders fesselnd. So notiert Seneca:

„Flamininus, Statthalter einer römischen Provinz, läßt um seiner Buhle willen jemand gefangen setzen; denn die Buhle war von dem Gefangenen beleidigt worden. Flamininus dagegen hatte von dem Gefangenen eine gute Meinung, dieser wußte jedoch darum und hoffte deshalb frei zu kommen. Flamininus gibt seinem Stab ein Festmal, bei dem die Buhle Tänze aufführte, die den Beifall des Statthalters fanden. Sie bat ihn, er möge ihr das Haupt des Gefangenen zeigen, und der Statthalter, berauscht von ihrem sinnlichen Tanze, gibt nach und läßt den Gefangenen durch den Henker richten. Der nun enthauptete den Gefangenen vor den Augen der Dirne. Das Haupt aber brachte der Henker zu den bezechten Gästen in den Saal."

Das ist ungefähr das Ergebnis der Deklamationen und reducrischen

Übungen, das Seneca mitteilt. Übereinstimmend ist bei den verschiedenen Bruchstücken von dem Fest des Statthalters und von der vorhergehenden Gefangennahme des gewöhnlich unschuldigen Enthaupteten die Rede. U. a. wird auch erwähnt, daß der Statthalter mit der Buhle sein eigentliches Eheweib, das ferne ist, hintergeht, oder daß die Buhle den Gefangenen wegen zugefügter Beleidigungen haßt und verfolgt. Bei andern ist der Gefangene hinwiederum schuldig und wegen Totschlags bereits zur Hinrichtung verurteilt. Die Rachegelüste der Dirne sind dann natürlich fallen gelassen.

Für den Übergang von Cato zu Markus ist aber unter diesen Retoren Senecas besonders Albucius Silus bemerkenswert, der den Tanz zuerst, und zwar als einziger einführt. Ein anderer Redelehrer stellt zwar die Voraussetzung auf, daß die Enthauptung durch einen Kuß erkauft sei. Aber der Tanz ist Albucius Silus' eigenste Erfindung, und zwar läßt er, worauf natürlich besonders zu achten ist, beide, den Statthalter und die Dirne, tanzen. Uber die Gäste, die anwesenden Spitzen der Behörden, scheint sich vor allen Votienus Montanus verbreitet zu haben. Andere befassen sich mit der Stimmung, die die Gäste im Anblick solcher Vorfälle überkommen haben mag, wieder andere lassen sie als Mitspieler an dem blutigen Schauspiele teilnehmen.

Die Enthauptung hat selbstverständlich im Festsaal zu geschehen. Diese Forderung stellte ja das Tema. Wenn Porcius Latro diesen Vorgang hinaus verlegt und nur das Haupt in den Saal bringen läßt, gestaltet er damit das alte Tema in einem wesentlichen Punkte um. Er tut ungefähr das, was einige, namentlich Mailänder Cinquecento-Maler getan haben, die statt der Enthauptung oder des Tanzes der Herodiastochter nur das abgeschlagene Haupt in leichenfarbenen fahlen Tönen auf die Leinwand zauberten.

Hier nun sind wir auf unserer Wanderung durch die alten Retorenschulen auf dem Punkt angelangt, wo der Weg von Griechenland und Rom abzweigt nach Palästina, wo der Weiterlauf der Rednertemen ins Perihel der Evangelien gelangt. Und selbst wer von einer unmittelbaren entwicklungsgeschichtlichen Verknüpfung der Evangelien mit den römisch-griechischen Schulen nichts wissen wollte, kann die nahe stoffliche Verwandtschaft zwischen dem Bericht des Seneca und dem der Evangelien nicht leugnen, kann die innere Wahlverwandtschaft beider Überlieferungen nicht übersehen. Und

wenn man sein Augemerk auf die richtunggebenden Grundlinien der beiden Erzählungen hinleitet, so wird man eine seltsame Übereinstimmung in allem Wesentlichen erkennen können und müssen, und der Ring der Schlüsse ließe sich fest und eng zusammenziehen, wäre nicht Eine Figur — Salome.

Wir haben gesehen, wie Einzelheit um Einzelheit an der Flaminiusgeschichte in Retorenschulen, von den Redelehrern und -schülern, umgebildet, verbildet, aber auch vorgebildet werden, bis das Tema in die allernächste Nähe des Evangeliumberichtes kam. Wir haben gesehen, wie aus dem Lustknaben die Buhlerin, aus dem Feldlager der Festsaal, aus dem Überläufer der Gefangene, aus der Bitte der Buhle ihr Tanz ward, wie endlich die eigentliche Enthauptung aus dem Saal hinaus verlegt wurde. Und einem so reichbegabten Dichter wie dem Markus sollte die Einführung einer neuen Figur in diese Handlung oder vielmehr die Zerlegung einer bereits vorhandenen in zwei nicht zuzutrauen sein?

Der ganze Gang der Entwicklung und die ganze Haltung der Ereignisse in beiden Erzählungen sind miteinander derart eng verbunden, daß sie die Gestalt der Salome allein nicht zu trennen vermag, um so mehr, als es ja nichts Außergewöhnliches ist, wenn im Werdegang literarischer Stoffe die ursprünglich in Einer Person vereinigten treibenden Hauptmotive späterhin auf zwei Gestalten verteilt werden. Um so mehr, wenn ein nacktes Tatsachengerüst dann auf geschichtliche Persönlichkeiten von lebendigem Fleisch und Blut übertragen und angewendet werden soll. Können wir also, abgesehen von den handelnden Persönlichkeiten, in der Täufertragödie die Grundzüge einer aus Alt-Rom überlieferten Begebenheit wiedererkennen, so müssen wir andererseits die ganze Umgebung, in die der biblische Bericht die Handlung hineinstellt, als geschichtlich feststehend und untrüglich erkennen. Daß die Rolle der Buhldirne im Evangelium auf zwei Personen übertragen ist, kann uns von dem Augenblick an nicht mehr wundern, wo wir uns darüber klar sind, daß in der Neufassung der alten Tragödie die ursprüngliche Eine Rolle auf zwei Trägerinnen verteilt werden mußte, da nun eben einmal zwei Frauen als Trägerinnen des sogenannten Bösen vorhanden waren. Später werden wir genau den umgekehrten Vorgang wieder finden, wenn nämlich in der mittelalterlichen Legendenbildung die Rollen von Mutter und Tochter vertauscht werden oder dann gar wieder in Eine Gestalt zusammenschmelzen.

Wir haben oben den Seitenweg beschritten, der aus der Retoren-

schule des jungen Seneca über seine Mitschüler zu den Evangelien hinüberführt. Wenn auch für unser Tema belanglos, so ist es doch wissenswert, die weiteren Etappen kennen zu lernen, die den geraden Weg der römischen Literatur von Seneca an noch fernerhin bezeichnen; denn mit der Aufnahme in die Evangelien war die Ergiebigkeit dieses wahrhaft fundgrubenartigen Temas noch keineswegs erschöpft.

Valerius Maximus, der zur Zeit des Kaisers Tiberius schrieb, also zu derselben Zeit ungefähr, als Johannes der Täufer enthauptet wurde, hat in seinen neun Büchern denkwürdiger Taten des beliebten Stoffes nicht vergessen; an zwei Stellen gedenkt er seiner. Zwei Menschenalter später begegnet uns die alte Geschichte neuerdings in den Händen einer bedeutsamen Persönlichkeit: Plutarchs. Auch er verarbeitet den alten Stoff zweimal in seinen Lebensbeschreibungen: einmal beim alten Cato, das andere Mal bei Titus Quinctius Flaminius, dem Bruder des ursprünglichen Helden der Episode; nur macht ihm das lateinische Wort scortum Schwierigkeiten, das er hier als Lustknabe, dort als Buhlerin übersetzt.

Bis weit herauf in die christliche Frühzeit können wir die Lebensfähigkeit des alten Temas verfolgen; noch in den Schulen späterer Jahrhunderte spukt die in ihrer Verbindung von Erotik und Grausamkeit so anziehende Geschichte vom Konsularen Flaminius: in dem Geschichtswerk De viris illustribus aus der Zeit Aurelius Victors, also aus dem 4. Jahrhundert, fristet der alte Stoff noch immer ein ehrenwertes Dasein. Und wenn wir die Spur der Episode unter dem Namen Flaminius aus den Augen verlieren, so sind wir unversehens in die Fußtapfen der Täuferepisode, mit Herodes an der Spitze, getreten.

3

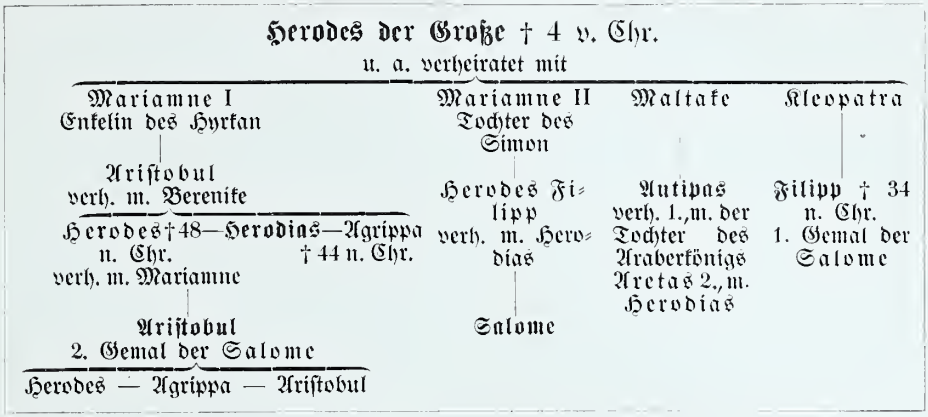
Die Personen der Täufertragödie in der Geschichte

Spärlich genug fließen die Quellen wissenschaftlich haltbarer Nachrichten über die bei der Täuferhinrichtung beteiligten Persönlichkeiten; Flavius Josefus', des jüdischen Geschichtschreibers Jüdische Altertümer sind eigentlich der einzige Ort, wo sich schöpfen läßt. Und selbst was diese Quelle hervorsprudelt und ergibt, darf heutzutage nicht mehr so ohne weiteres aufgetischt werden; von persönlichen Launen, Eigenheiten und Eitelkeiten von Grund aus getrübt, müssen diese Wasser erst durch die Filter scharfer wissenschaftlicher Kritik gezogen werden, ehe man es wagen darf, sie vorzusetzen, ehe sie dem Leser von heute mundgerecht sind.

Bei den ja etwas verwickelten und nicht so ohne weiteres klaren Familienverhältnissen im Hause derer Herodes, mag vor allem ein Stammbaum eine leichte und die vielfachen Namenwiederholungen klärende Übersicht ermöglichen. Als Ausgangspunkt wollen wir Herodes den Großen nehmen, bekannt durch den ihm bei Markus zugeschriebenen Kindermord von Bethlehem. Bei den ungefähr ein Dutzend Eheweibern, die er im Verlaufe seines Lebens genossen hat, werden hier nur die berücksichtigt, deren Nachkommen für den Zusammenhang der Salomegeschichte von Bedeutung sind.

Man sieht, die Verwandtschaftsverhältnisse im Herodianischen Hause sind fast so verworren und greifen fast so merkwürdig ineinander über wie im Hause Wotan in Wagners Nibelungenring, wo ja auch schon so mancherlei merkwürdiges herausgetüftelt wurde.

Beginnen wir mit Antipas, oftmals fälschlich Herodes zubenannt, dem König bei Markus und Tetrarchen bei Mattäus, dem Stiefvater der Salome. Dieser Antipas war einer der Söhne Herodes des Großen und bekam als Erbteil vom Vater die Tetrarchie von Galiläa und Peräa. Er war auch der Landesfürst Jesus und soll als solcher das im Lukas-Evan-



gelium mitgeteilte Verhör mit Jesus vorgenommen haben. Er wird als kluger, ehrgeiziger und schlauer Herrscher geschildert, der auch das Bedürfnis nach äußerer Prachtentfaltung, vor allem in Bautätigkeit, von seinem großen Vater ererbte. Jesus bezeichnet ihn selber einmal als Fuchs, und bei der inneren und später auch äußeren, schwierigen Politik seines Reiches mag schon ein gut Stück Schlauheit dazu gehört haben, durch diese Fährlichkeiten verschiedenster Art wohlbehalten durchzukommen. Auf einer Reise nach Rom kehrte er einst bei seinem Stiefbruder Herodes Filipp ein, der mit Herodias vermält war. Antipas lernte da seine Schwägerin kennen und lieben, und es wurde zwischen beiden verabredet, daß Herodias nach der Rückkehr des Antipas aus Rom zu ihm als Ehefrau gehen solle. Antipas war zwar bereits mit einer Tochter des Araberkönigs Aretas verheiratet; die bekam jedoch von der abgesprochenen Sache Wind und kehrte noch, ehe ihr Antipas den Laufpaß gegeben hatte, zu ihrem Vater nach Arabien zurück. Freilich, die Heirat der Schwägerin sollte Antipas wenig Glück bringen: Aretas vergaß dem Tetrarchen die schmähliche Behandlung seiner Tochter nie, und von diesem Zeitpunkte an schreiben sich die gespannten Verhältnisse zwischen den beiden Fürsten her, die später noch in offene Feindschaft, ja in Krieg ausarten sollten. Antipas mußte bei kühler Überblickung der Verhältnisse eigentlich voraussehen, daß Aretas über die Verstoßung seiner Tochter nicht sehr erbaut sein werde; wenn er dann in diesem Falle trotzdem die Staatsräson seinem persönlichen Fühlen hintansetzte, so ist dies eine Tatsache, die eher für den Charakter des Antipas spricht und die ihn uns menschlich näher bringt. Einige Jahre nach der

Gefangennahme und Hinrichtung Johannes des Täufers, im Jahre 36 n. Chr., kam es nach leidigen Grenzstreitigkeiten endlich zum Krieg mit dem Araber, der für Antipas das denkbar ungünstigste Ende nahm. Überläufer hatten ihn verraten. Antipas wußte sich nicht mehr anders zu helfen, als beim römischen Kaiser, bei Tiberius, um Hilfe zu bitten. Und der gab dem syrischen Statthalter Vitellius Befehl, gegen Arabien zu rüsten. Der Kaiser starb aber vor Beginn des Feldzugs; Vitellius, der dem Antipas schon so wie so nicht grün war, ließ den Befehl unausgeführt, und die Niederlage des Antipas blieb somit unvergolten. Als Kaiser Caligula einem Bruder der Herodias, dem Agrippa, der einst als Abenteurer an Antipas' Tür geklopft hatte, mit einer Tetrarchie auch die Königswürde gab, litt es unser Ehepaar nicht länger mehr beim Viertelsfürstentitel, auch sie wollten nun König und Königin heißen. Eigens zu diesem Zweck wurde eine Reise nach Rom unternommen, von der sie aber nicht mehr zurückkehren sollten. Ein geheimer Bote des genannten Agrippa, der die einstige demütigende Behandlung im Hause seines Schwagers und seiner Schwester nicht vergessen hatte, traf noch rechtzeitig in Rom ein, um Antipas beim Kaiser anzuschwärzen. Das Intrigenspiel glückte: Antipas ging seiner Herrschaft verlustig und wurde nach Lugdunum in Gallien, dem heutigen Lyon, oder auch nach Lugdunum an der spanischen Grenze, verbannt. Die Absetzung geschah im Sommer 39 n. Chr., die Tetrarchie erhielt der schlaue Schwager zu seinem Königreich hinzu. Dio Cassius berichtet in seiner römischen Geschichte (LIX, 8) außerdem als ziemlich wahrscheinlich, daß Caligula ihn umbringen ließ; war es doch eine der oft geübten Staatsrücksichten des Caligula, Verbannte heimlich aus der Welt zu schaffen.

Naturgemäß sind die Nachrichten über die beiden Frauen, die in der Täufertragödie aufzutreten haben, noch spärlicher. Was wir heute von Herodias wissen, verdanken wir eigentlich nur ihrer zweiten Heirat. Vielleicht nimmt man nicht ohne Grund an, daß sie eine sehr ehrgeizige, leidenschaftliche Frau war, deren Ratschlägen Antipas wohl nur allzu willig ein Ohr lieh. In erster Ehe war Herodias also mit ihrem Onkel dem (Herodes) Filipp verheiratet; Salome ist der Sproß dieser Verbindung. Jedenfalls ist die vielfach übliche Verurteilung ihrer Persönlichkeit, die in der Hauptsache wohl auf den Proleten Josefus Flavius und seine nichts weniger als begründeten Schimpfereien über sie zurückzuführen ist,

im Lichte der heutigen Forschung vollkommen unberechtigt. Denn Josefus als Jude, jüdischer Priestersſohn und als jüdischer Geschichtschreiber, mußte natürlich über die angebliche Anstifterin der Enthauptung Johannis ein ganzes Füllhorn von Unrat ausgießen. Daß Herodias nicht das Scheusal gewesen ist, zu dem es gemeiniglich gestempelt wird, geht schon aus der Tatsache hervor, daß sie ihrem Gemal Antipas willig und freiwillig in die Verbannung folgte, ungeachtet dessen, daß Caligula ihr als Schwester Agrippas angeboten hatte, im Besitz ihrer Güter zu bleiben. Und als die Schlange, wie sie vielfach geschildert wird, hätte sie es dann gewiß auch fertig gebracht, am Hofe ihres königlichen Bruders Agrippa oder ihres königlichen Schwiegersohnes Aristobul eine einflußreiche Rolle zu spielen. Wenn Herodias es angesichts dieses Angebots trotzdem vorzog, mit ihrem Gatten eine freiwillige Verbannung zu teilen, so ist das nur ein Beweis heroischer Seelengröße und edlen Fühlens. Denn in dem Augenblick, wo sie ins ferne und fremde Land zog, mußte sie wissen, daß sie auf den Brettern, die ihre Welt bedeuteten, unwiderruflich ausgespielt hatte. Das Ende dieses vielbewegten Lebens mag eines tragischen Einschlags nicht entbehrt haben. —

In den Evangelien wird nur von der Tochter der Herodias gesprochen, der Name Salome wird überhaupt nicht genannt. Und von ihr ein geschichtlich treues Bild zu entwerfen, will ebenfalls nur sehr schwer gelingen. Schon die Bestimmung des Geburtsjahres begegnet erheblichen Schwierigkeiten. Doch kann man heute als ziemlich sicher das Jahr 10 n. Chr. als Geburtszeit der Herodiastochter annehmen.

Aristobul, der zweite Gemal der Salome, war ein Sohn von Herodes und Mariamne (vgl. Stammbaum), deren Geburt annähernd ins Jahr 5 zu verlegen ist. Somit kann Aristobul kaum vor 14 n. Chr. geboren sein. Mag nun auch Salome etwas älter als ihr zweiter Mann gewesen sein: zu hoch darf man den Altersunterschied doch nicht veranschlagen, da ja der Ehe drei Söhne entsprossen. Der erste Gemal der Salome, Filipp, konnte schon ums Jahr 4 v. Chr. die Regierung übernehmen; also muß sein Geburtsjahr doch mindestens bis in die Jahre 22, 21 v. Chr. hinaufgerückt werden. Nehmen wir als Altersunterschied zwischen Salome und Filipp etwa ein Menschenalter, also dreißig Jahre an, so kommt nach dieser Rechnung als Geburtsjahr für Salome ungefähr das Jahr 10 n. Chr. heraus — eine Berechnung, deren Richtigkeit auch noch von anderer Seite bestätigt wird. Herodias ist die ältere Tochter des von Herodes dem Großen kurz vor seinem Tode hingerichteten Sohnes aus seiner Ehe mit Mariamne I und Aristobul. Dieser heiratete ums Jahr 17 v. Chr. und wurde

7 v. Chr. enthauptet. Nun wissen wir, daß Agrippa, der nachmalige König, als mittelster dreier Söhne 11 v. Chr. geboren ist; somit kann als annäherndes Geburtsjahr der Herodias 9 v. Chr. angenommen werden, und wir haben wieder die Tatsache, daß Salome nicht vor 10 n. Chr. geboren sein kann.

Wollen wir nun an der biblischen Erzählung der Täufertragödie festhalten, die ungefähr ins Jahr 28 n. Chr. zu verlegen wäre, so wäre damals Salome also 18 Jahre gewesen, hätte recht gut als Mädel ihren Tanz aufführen und bald darauf ihren Onkel Filipp heiraten können. Die

Judäische Münze
mit König Aristobul

Die Rückseite
mit Königin Salome

Chronologie steht also mit dem biblischen Bericht keineswegs in Widerspruch. Und erst nachdem Salome im Jahre 34 n. Chr. Witwe geworden war, heiratete sie ihren Neffen Aristobul, den nachmaligen König, und gebar ihm die drei Söhne Herodes, Agrippa und Aristobul. Die Annahme, Salome wäre noch zu Lebzeiten ihres ersten Mannes Filipp die Verbindung mit Aristobul eingegangen, ist durch nichts gerechtfertigt; und Josefus, der pfiffige Prolet, hätte es sich ganz gewiß nicht entgehen lassen, ihr bei dieser Gelegenheit wieder eins auszuwischen. Über das Leben der Salome sind wir durch nichts unterrichtet, was in Hinblick auf die reiche spätere Legendenbildung und die üppigen dichterischen Zutaten ausdrücklich festgestellt werden muß. Wahrscheinlich ist, daß sie als Königin von Chalkis ihr ruhiges Leben beschloß und keine Ahnung davon gehabt hat, daß ihr Name einst in die Zahl der Unsterblichen würde aufgenommen werden.

Über ihr Äußeres wären wir überhaupt ohne Nachricht, wenn uns nicht eine Münze erhalten wäre, die auf einer Seite das Bildnis ihres zweiten Gatten Aristobul, auf der anderen ihr eigenes trüge. Die Inschriften lauten: *ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΑΡΙΣΤΟΒΟΥΛΟΥ* (Basileos Aristobulu) und *ΒΑΣΙΛΙΣΣΗΣ ΣΑΛΩΜΗΣ* (Basilissēs Salomes). Und wir können dieses

Wilhelm Gräbhein, Porträtzeichnung der Salome

einzige uns erhaltene Bild um so mehr als ein unverfälschtes und charakteristisches Porträt ansprechen, als der Vergleich mit anderen Münzen aus jener Epoche unzweifelhaft lehrt, daß wir hier nicht beliebige Fantasieköpfe, sondern ziemlich streng unterschiedene Bildnisse vor uns haben. Salome scheint danach edler und schlanker Gestalt, vornehmer Erscheinung gewesen zu sein; die fast griechisch profilierte Nase gibt dem ganzen Gesichte eine zarte Strenge.

Wilhelm Gräbhein hat aus dieser dürftigen Vorlage das ursprüngliche Bildnis Salomes erstehen lassen und die Gestalt der jungen Königin vor uns in eine lebenswarme, ausdruckstiefe Gestalt zu bannen gewußt. Der edle Schnitt des Gesichts, die hoheitsvolle Erscheinung der Gestalt werden vorteilhaft herausgehoben durch die enganliegende scharf gescheitelte Frisur, die durch das bekannte Diademband fest an den Kopf gehalten wird. Der Ausschnitt des einfachen Gewandes läßt den Reiz des schönen vollen Halses ganz zur Geltung kommen.

Über den mehr oder weniger wahrscheinlichen Tanz, mit dem sie ihren Stiefvater die Enthauptung des Täufers entlockte, sind wir auch auf Vermutungen angewiesen. Doch kommen Bauchtänze oder ähnliches keinesfalls in Frage. Am ehesten dürfte der Tanz als Reigen mit anderen oder als graziöse Einzelbewegung zu denken sein. Jedenfalls ist er griechisch-römischer Herkunft gewesen; denn Tanz als Kunst kannte das Volk Israel nicht; ja, Salomes Tanz verstieß geradezu gegen die gute jüdische Sitte. Wenn Horaz auch über die Unsittlichkeit jener Tage und Tänze jammert, wie nur irgendein moralinsaurer Spießer von heute:

Kaum reif, erlernet jonische Drehungen
Mit Lust die Jungfrau, wird in der Buhlkunst
Früh eingeübt, und fast ein Kind noch
Sinnet sie sträfliche Liebeshändel.

so hat man doch keinen haltbaren Grund anzunehmen, daß auch Salome vor Herodes solche Künste geübt habe. Denn man muß ja immer im Auge behalten, daß die Liebe Herodes zu Salome oder die Salomes zu Johannes erst Ergebnisse späterer Dichterarbeit ist. —

Fließen die Quellen zur Geschichte des Herodianischen Hauses spärlich, überspärlich, so wälzt sich dafür über die Persönlichkeit Johannes des Täufers ein kaum übersehbarer und schier endloser Strom von Literatur daher. Freilich, wenn man dann genauer zusieht, wird man bald

inne, daß auch diese Wasser recht trübe fließen. Immerhin jedoch lassen sich die für die Salomegeschichte in Betracht kommenden geschichtlichen Grundtatsachen ziemlich sicher feststellen.

Die Geburt Johannes des Täufers, des Sohnes von Zacharias und Elisabet, wird heute nach dem Dörfchen Ain Karim in die Nähe von Jerusalem, und zwar ins Jahr 3 v. Chr. verlegt. Der Jüngling geht in die Wüste, um sich für sein Prediger- und Täuferamt vorzubereiten. Nur mit einem Kleid von Kamelhaaren und einem ledernen Gürtel um die Lenden ist er angetan, seine Nahrung sind Heuschrecken und wilder Honig — was übrigens nicht so fürchterlich zu sein scheint, als es unseren Ohren klingt; denn von Herodot an und Plinius her ist überliefert, daß sich genug Volksstämme in jenen Breitegraden von Heuschrecken nähren — eine Speise, die dort auch heute noch ihre Kostgänger findet. Nachdem sich Johannes also durch Kasteiung und Buße vorbereitet hat, kehrt er zurück zum Volke Israel, predigend und taufend seine religionsgeschichtliche Sendung erfüllend. Wie Christus entfaltete auch sein Vorläufer, wie Johannes zubenannt wird, seine religiös-reformatorische Haupttätigkeit im Machtbereich des Antipas: Christus in Galiläa, Johannes in Peräa. Für die Gefangensetzung des Täufers durch Herodes werden zwei verschiedene Gründe überliefert, die einander jedoch durchaus nicht ausschließen. Josefus leitet die Verhaftung nur aus politischen Anlässen her und vielleicht mit gutem Recht. Des Täufers Wort fand in breiten Massen des Volkes lauten Widerhall, und bei der aufreizenden und neuerungslustigen Haltung seiner Predigten und Ideen wären schließlich noch ein gefährlicher Volksaufstand oder wenigstens störende Unruhen im Lande zu befürchten gewesen. Angesichts der schwierigen äußeren Politik, namentlich mit Arabien, die ja von Tag zu Tag brenzlicher wurde und immer mehr zum unvermeidlichen Krieg hindrängte, mußte Herodes als fürsorglicher und kluger Staatsmann natürlich ganz besonders darauf bedacht sein, wenigstens im eigenen Lande Ruhe zu haben und alles in Ordnung zu wissen. Dann mag ja Herodias auch das ihre getan haben, die Gefangensetzung zu erwirken, wenn ihr einmal zu Ohren gekommen war, in welch unflätiger Weise der Täufer über ihre Person und ihre zweite Ehe vor allem Volk sprach. Dies ist nach menschlichem Ermessen nur natürlich und selbstverständlich. Und man stelle den Fall nur einmal in die unmittelbare Gegenwart: wenn heute einer aufstände und ein gekröntes Haupt in solcher Weise öffentlich beschimpfte — in kürzestem wäre

er kaltgestellt. Und schließlich mit vollem Recht. Das Interesse an fremder Leute Familienangelegenheiten ist allemal etwas Mißliches und gar erst so eine abfällige, alle Achtung untergrabende Kritik! Daß das Herodesehepaar nicht entzückt war, wenn Johannes dann gar noch vor den Ehemann selber sich hinstellt und sagt: Es ist dir nicht erlaubt, sie zu haben, daß es dann keine sonderlich freundschaftlichen Gefühle für den Täufer haben konnte, ist nur menschlich und selbstverständlich. Um so mehr, als er sich vorher schon durch seine Tätigkeit mißliebig gemacht hatte. So trifft man wohl in der Annahme das Richtige, daß politische Gründe die Verhaftung des Täufers veranlaßten, die Hinrichtung jedoch mehr im persönlichen Verhältnis, namentlich in Herodias ihre letzte Ursache haben dürfte. Als Ort der Gefangenschaft und Hinrichtung wird jetzt übereinstimmend die Festung Machärus, das heutige M'Kaur angenommen, eine starke, an der Ostküste des Toten Meeres errichtete Festung, wo Herodes selber hatte einen prächtigen Palast erbauen lassen; die Zeit der Hinrichtung wird in den November des Jahres 29 n. Chr. verlegt. Johannes dürfte also ein Alter von $32^1/_2$ Jahren erreicht haben.

Johannes der Täufer
Acta sanctorum

Ein eigenartiges Bildnis schmückt die Täuferartikel bei den Bollandisten.

Nach dem dort ebenfalls unten wiedergegebenen griechischen Vorbild ist Johannes in aufrechter Stellung mit Flügeln dargestellt, was auf sein Amt als Herold des Messiaskönigs weisen soll; als Symbol des Martyriums hält er mit der Linken sein abgeschlagenes Haupt am Nimbus.

Der Vollzug der Todesstrafe durch Enthauptung war im Altertum durchaus nichts Ungewöhnliches. Die Römer hatten ihn von den Ägyptern übernommen, und brachten ihn dann auch nach Palästina. Doch zeigt schon die jüdische Geschichte genug Beispiele, wo die Strafe der Enthauptung im Krieg angewendet wurde. Man denke an David und Goliat, an König Saul, dessen Haupt auf den Mauern von Betsean zu sehen gewesen sein soll, vor allem aber an Holo-

Vorweis abgeſchlagener Feindesköpfe
Aſſyriſches Relief
London, Britiſches Muſeum

fernes, deſſen Haupt ja bekanntlich Judit mit eigner Hand abſchlug. Doch die Sitte, abgeſchlagene Köpfe als Trofäe zu verwenden, geht noch weiter zurück. Wohl das älteſte Beiſpiel hierfür iſt uns in einer Darſtellung auf den aſſyriſch-babyloniſchen Reliefs im britiſchen Muſeum zu London erhalten, wo die abgeſchlagenen Köpfe der Feinde gewiſſermaßen als Beweisſtücke dem Gebieter vorgelegt werden. Die kalte Grauſamkeit des Vorganges iſt hier für unſer Empfinden dadurch noch geſteigert, daß die Zal der abgeſchlagenen Feindesköpfe, die der Feldherr einzeln vorweiſt, auf der Tafel, die der Gebieter hält, genau aufgezeichnet und gebucht iſt. Mit rechneriſcher Selbſtverſtändlichkeit werden alſo die notierten Zalen im einzelnen belegt. Man kann in dieſer Szene gewiſſermaßen eine Vorausnahme der bildlichen Darſtellung der Täuferhinrichtungen erkennen, da ja auch hier das Haupt des Gerichteten als Beweis für die vollzogene Tat vorgelegt werden muß.

Namentlich aber aus der griechiſchen und römiſchen Geſchichte ſind uns

Beispiele für die Grausamkeit überliefert, mit der die Häupter hingerichteter Feinde behandelt werden. Kyrus den Älteren hat die Massagetenkönigin Tomyris ebenfalls wie Judit selber enthauptet und den abgeschlagenen Kopf in einem blutgefüllten Schlauch verwahrt. Gajus Gracchus' Kopf wurde von Septumelius mit Blei ausgegossen, weil ihm Opimius versprochen hatte, es mit Gold aufzuwiegen. Catalina schleppte den Schädel des von ihm ermordeten Marcus Gratidianus eigenhändig durch die Straßen Roms. Und Antigonus ließ dem Bruder Herodes des Großen, Josefus, ebenfalls das Haupt abschlagen, wofür der Judäer dann grausame Rache nahm und Gleiches mit Gleichem vergalt. Achtzig Jahre vor der Hinrichtung Johannis verzeichnet die Geschichte Roms jene Enthauptung, die mit der des Täufers die meiste Ähnlichkeit hat und darum auch häufig genug mit ihr in Zusammenhang gebracht worden ist: die Enthauptung Ciceros. Auch dessen Haupt wurde mit der rechten Hand als Zeuge des blutigen Vollzugs nach Rom gesandt, und ehe es Mark Anton als warnendes Beispiel auf der Rostra aufpflanzen ließ, soll Fulvia, sein kühnes Weib, die Zunge Ciceros, die ihr so viel Schimpf zugefügt hatte, mit einer Nadel durchbohrt haben.

Der biblische Bericht fügt noch hinzu, daß der kopflose Leichnam Johannis von Jüngern geholt und bestattet worden sei. Das Grab will man in Samaria (= Sebaste) wissen oder wenigstens gewußt haben. Im Jahre 362 soll es jedoch bei den Christenverfolgungen unter Julian zerstört worden sein. Desungeachtet setzte aber bereits im frühen Mittelalter ein schwunghafter Reliquienbetrieb ein, von dem wir, da er vor allem auch für die künstlerische Verarbeitung der Täufertragödie bedeutsam werden sollte, kurz Notiz nehmen wollen.

Auf Golgata soll die Schüssel zu sehen gewesen sein, auf der das Haupt Johannis in den Festsaal gebracht wurde, und auch die Kette, mit der er gefesselt war. Das Schwert, mit dem er enthauptet ward, hoffte man bald zu finden. Kaiser Johannes soll zu Mempetze in Paläſtina sogar Haare Johannis ausfindig gemacht haben. Gar schön aber ist die Erzählung vom Blute Johannis, die wörtlich nach Gregor von Tours mitgeteilt sei, als Vorwegnahme später folgender Legendenbildungen:

„In der Zeit, als Johannes gefangen gehalten wurde, machte sich eine fromme Matrone aus Gallien auf nach Jerusalem, nur um unseren Herrn und Heiland einmal zu sehen. Als sie aber hörte, daß der heilige Johannes enthauptet werden sollte, da eilte sie spornstreichs dorthin und bestach den Henker, daß er ihr erlaubte, das herunterströmende Blut aufzufangen. Und wie der nun die Enthauptung vollzieht, da hält sie eine silberne Schale bereit, fängt mit heiliger Scheu das Blut auf, verschließt es sorgfältig in einer Reiseflasche und

bringt es in die Heimat, wo sie es auf dem Altar einer von ihr zu Ehren Johannis erbauten Kirche hinterlegt."

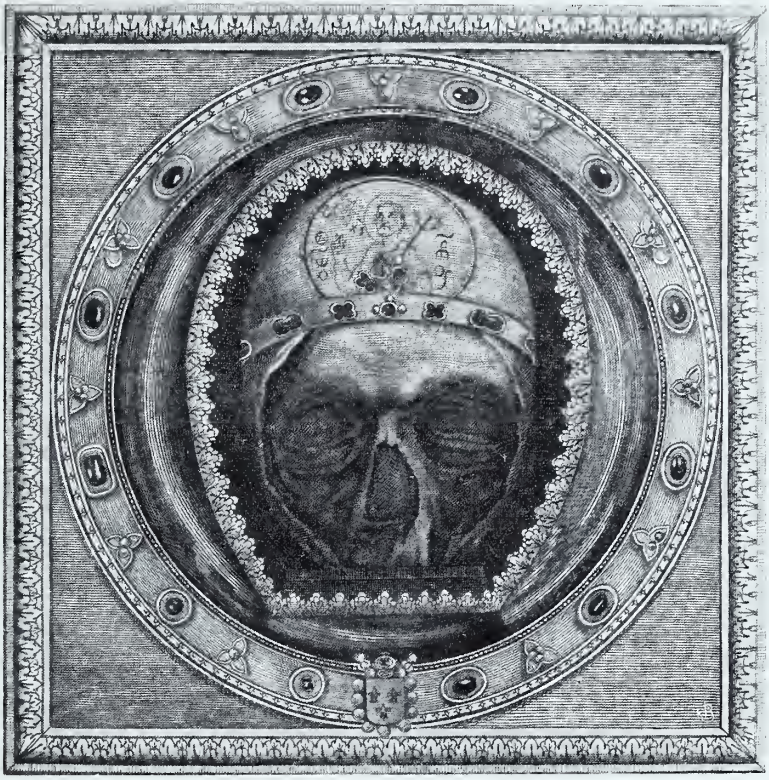
Diese Geschichte ist ja, von allem anderen abgesehen, namentlich deshalb so ganz besonders drollig und bezeichnend, weil zu der Zeit, als der Täufer enthauptet wurde, kein Mensch in Gallien noch von dem Leben und der Wirksamkeit Christi oder Johannis eine Ahnung haben konnte.

Trotz der Verbrennung der Überreste bei Schändung des Grabes haben aber doch eine ganze Menge Gebeine Johannis ihren Weg gemacht; teils nach Alexandria, teils nach Kyros sollen Knochen gelangt sein. Die rechte Hand soll nach Antiochia, dann nach Konstantinopel und von da nach Cisteaux in Belgien gekommen sein. Nach Perpignan in Spanien ist angeblich die linke Hand gekommen. Der Zeigefinger der rechten Hand, mit dem Johannes auf Jesum hingewiesen hat, ist in Ossek in Böhmen oder Venedig, der Daumen in Maurienne in Frankreich zu sehen, eine Rippe in Assisi. Andere Stücke sollen sich in Utrecht, Antwerpen, Gröningen, Tours, Chateaudon usw. finden. Die Asche mit der obengenannten Schüssel soll nach Genua gekommen sein. In das Blut haben sich nun Bazas, Neapel und Monza zu teilen.

Ganz besonders wichtig war natürlich das Haupt des Täufers, und bei der Unsicherheit der Überlieferungen ist es nicht verwunderlich, daß Johannes eigentlich mehrere Häupter getragen haben müßte; denn nur dadurch ließen sich die verschiedenen Auffindungen, Übertragungen, Überreste usw. glaubhaft erklären. Das im Hause des Herodes gefundene Haupt soll nach mancherlei Irrfahrten nach Amiens gekommen sein, wo es heute noch als kostbare Reliquie verehrt wird. Darauf wird später noch zurückzukommen sein, da gerade diese Reliquie für die Darstellungen in der Kunst von ausschlaggebender Bedeutung werden sollte.

Außer Amiens sollen aber auch noch andere Städte von diesen kostbaren Gütern etwas abbekommen haben: Ein Haupt findet sich in Paris wieder, die Augenbrauen in Clairvaux, ein Zahn in Valenpin, ein anderer in Heisterbach, noch ein anderer in Tournai, das Kinn in Aosta, Haare in Trier, Köln, Namur, Beauvais.

Ein anderer Schädel Johannis taucht zur Zeit Pippins auf, wo ihn ein Mönch aus Jerusalem mitgebracht haben soll. Zwölf Edle Pippins soll die Wunderkraft des Hauptes vom Tode zum Leben erweckt haben, die



Reliquie Johannes zu Amiens
Acta sanctorum

aus Dankbarkeit für die Auferstehung eine Kirche und ein Kloster bauen, darinnen sie dann selber als Mönche hausten.

Ein weiteres Haupt soll ums Jahr 1000 in Angers von Alduin entdeckt sein. Einen Teil wiederum eines anderen Hauptes besitzt heute die Kirche San Silvestre in Rom. Mit dem Besitz anderer Kopfteile rühmen sich außerdem noch die Johanneskirchen von Lyon, Tours, Lavalette, Bourges, Monte Cassino, dann die Marienkirche in Köln. Zu Rom sind weiterhin zu sehen: Asche in der Kirche d'Anagni, ein unbekannter Knochen in S. Martino, ein Kinnteil im Lateran; kleinere Knochenstücke verwahren die Kirchen S. Pietro, S. Prassede, S. Maria in Trastevere, S. Marco usw. usw.

Den Stein, auf dem Johannes sein Leben lassen mußte, rühmt sich Venedig zu besitzen; das Leichentuch ist mit den Windeln Christi, dem Gewande der Maria und dem Leichentuch Christi eine jener unvergleichlichen Kostbarkeiten des Aachener Münsters, die nur alle heiligen Zeiten, d. h. alle sieben Jahre einmal zu sehen sind. Im Lateran zu Rom sollen überdies noch Sandalen und Gewänder des Täufers sorgsam aufbewahrt werden.

Zahlreiche Ortschaften haben Johannes den Täufer zum Patron erwählt, so u. a. Brandenburg, Cleve, Frankfurt, Breslau, Ingolstadt, Leipzig, Nördlingen, Utrecht, Avignon, Genua, Neapel, Lübeck, Lüneburg, Cambrai, Parma, Florenz, Amiens, Lyon, Besançon usw. Daher erklärt sich auch die Darstellung des Hauptes Johannis in einigen Stadtwappen, wie z. B. von Teplitz oder Breslau. Von geistlichen Orden haben den Täufer die Kartäuser, von Handwerkern die Schneider und Maurer zum Patron gewählt. Als Kenngaben gehören ihm das Lamm, das lange Stabkreuz, vielfach mit einem Band, auf dem ecce agnus dei zu lesen steht. Hier und da hält er auch einen Hirtenstab oder ein Buch. Weiterhin sind die Axt, der weisende Zeigefinger, die Taufwerkzeuge Schale oder Krug für ihn bezeichnend. Bei den Darstellungen der Enthauptung ist fast durchgehends die Schüssel, auf die das Haupt gelegt wird, angebracht. Seltener sind dem Täufer Hirsch, Stieglitz oder Hund beigegeben.

4

Christliche Frühzeit

Naturgemäß hielten sich die Kirchenväter und Kirchenschriftsteller unmittelbar nach den Evangelisten ziemlich streng an deren Überlieferung. Das Evangelium galt als geoffenbartes Wort, an dem nicht zu deuteln war. Erst als man Einzelheiten ausführlicher behandelte, stellte sich von selber die Notwendigkeit ein, den kurz skizzierten Vorgang der Heiligen Schrift allenfalls weiter auszuführen und wirkungsvoll auszumalen.

So geht Justinus, der im 2. Jahrhundert schrieb, noch in keinem wesentlichen Punkt über die biblische Überlieferung hinaus; sein Zeitgenosse Origines dagegen läßt den Vorläufer bereits in die Hölle kommen und ihn dort die Ankunft des Heilands ankündigen. Auf Origines geht auch die später weiter verbreitete Meinung zurück, daß die Ehe zwischen Antipas und Herodias erst nach dem Tode des Bruders geschlossen worden sei. Worauf es aber in seiner Darstellung vor allem ankommt, ist die Tatsache, daß er sowohl der Mutter als der Tochter den Namen Herodias beilegt und damit der späteren Verwirrung Tür und Tor öffnet. Der Tanz der Herodias (Tochter) sei das Gegenteil von einem heiligen Tanze gewesen, und dem Herrn schon ganz gewiß nicht gefällig. Aus dem Alten Testament zieht er das Geburtsfest des Farao heran, der bekanntlich bei dieser Gelegenheit seinen Küchenobersten enthaupten ließ (Gen. 40, 20).

Auch Commodianus bringt im 3. Jahrhundert noch keine wesentlichen Bereicherungen; erst Juvencus wagt es im folgenden 4. Jahrhundert, den biblischen Bericht etwas üppiger auszuschmücken. Mit Wohlbehagen ergeht er sich in einer breiteren Schilderung des Festmals, läßt auf dem Tanz der Prinzessin sein Auge mit besonderem Gefallen ruhen, beschreibt im einzelnen die weichen rytmischen Bewegungen ihrer Hüften und läßt sie ein Lied zum Tanze singen.

In den Beginn des 4. Jahrhunderts fällt auch die schriftstellerische Tätigkeit des Doroteus, Bischof von Tyrus, der in unserem Zusammenhang als der erste nachweisbare Vertreter der Legendenbildung über den Tod der Salome in der Literatur nachzuweisen ist. „Unter dem Konsulat des Gaba und Sulla (also im Jahr 34)," erzählt Doroteus, „ging die Tochter der Herodias einmal zu ihrem Vergnügen auf das Eis des zugefrorenen Sees Genezaret. Doch brach das Eis ein, umklammerte ihren Hals und schnitt ihr den Kopf ab, so daß der Rumpf versank. Herodias aber legte den Kopf auf ihren Schoß und mußte wehklagend gestehen, daß der Tochter so geschehen sei, weil sie das Haupt des Johannes gefordert hätte. Aber auch König Herodes nahm ein übles Ende, da er von Würmern zerfressen ward. Sein Reich erbte Pilatus. Auch seine vier Söhne, die ihm Herodias geboren hatte, und Herodias selbst wurden von Würmern zerfressen." Diese Probe verdient als erste Fassung der später so reich aufblühenden Legendenbildung besondere Beachtung. Naturgemäß mußte das Ende der Herodianer für die Legende vor allem ergiebig werden. Das Ungereimte bei unserer Erzählung aber ist die Verwechslung, wie auch bei Wilde, von Antipas mit Herodes dem Großen, der ja bekanntlich der erste von Würmern zerfressene Held gewesen sein soll — eine Todesart übrigens, mit der man manchem noch postum eins versetzen wollte, wie z. B. dem Judas oder Kaiser Julian.

Ein Menschenalter später, ums Jahr 370, schreibt Ambrosius von Mailand die erste jener Filippiken gegen den Tanz, die noch im vorigen Jahrhundert eine köstliche anonyme Nachblüte erlebten: „Die Tochter der Herodias" Nürnberg 1851. Wie hier die Fürstentochter ihren Namen gleich als Titel für das Büchlein hergeben mußte, so hat schon 1500 Jahre vorher Ambrosius den Tanz der Salome als Musterbeispiel für die sehr nachteiligen Folgen dieser Kunst angenagelt. Aber auch sonst müßte er nicht einer der bedeutendsten Männer seines Jahrhunderts gewesen sein, wenn er nicht schon in diesem noch ziemlich früh abgefaßten Büchlein über die Jungfrauen es sich hätte nehmen lassen, das Festmal in schillernden Farben auszumalen, der Tragödie in der Abkartung des Tanzes den intriganten Nebenzug einzuverleiben, und vor allem bei der Schilderung des Tanzes wenigstens in der Fantasie zu erleben, was ihm das Leben versagte. Darum rückt schon um diese frühe Zeit der Tanz der Salome mit in den Mittelpunkt des künstlerischen Interesses. Ambrosius malt sich den

Tanz also aus: „Die Prinzessin enthüllt mit unzüchtigen Bewegungen die Glieder des Körpers, die die weise Natur verbirgt oder die Zucht zu verhüllen lehrt; sie lockt mit den Augen, verdreht den Nacken und schüttelt ihr Haar." Ambrosius müßte nicht der römisch gebildete Mann gewesen sein, hätte er bei einem solchen Festmal der Tanzmusik vergessen oder den tragischen Augenblick in seiner Schilderung übersehen, wenn Herodes während des Gastmals den Befehl zur Enthauptung gibt: „Streck doch die Hand aus, grausamer Fürst, laß dir die Ströme des heiligen Blutes durch die Finger rinnen, trinke das Blut aus den noch vollen Adern des abgeschlagenen Hauptes." Herodias läßt der Kirchenfürst aber außer sich sein vor Vergnügen über die gelungene Rache: sie muß jauchzen und springen vor Freude.

Der berühmte Zeitgenosse des Ambrosius, Hieronymus, macht, was noch jüngst ein oberflächlicher Franzose getan, die Herodias gar zur Tochter des Araberkönigs. Und mit bewundernswertem Geschick weiß er die schon genug verwickelten Familienbeziehungen im Hause Herodes noch verwickelter zu machen: Herodias, die Aretastochter, ist mit Filipp verheiratet, und als es dann zwischen Schwiegervater und Schwiegersohn zu Reibereien kommt, wird die Tochter ins väterliche Haus zurückgeholt und später dem Herodes Antipas zum Weib gegeben. Das Geburtsfest des Farao zieht auch Hieronymus als Vergleich heran. Noch bedeutsamer aber ist, daß er als erster die Hinrichtung des Täufers mit der oben erzählten Flamininusgeschichte unmittelbar in Zusammenhang bringt: „Die Erzählung (vom Tode des Täufers nämlich) erinnert an eine ähnliche Greueltat aus alter Zeit. Wir lesen nämlich in der römischen Geschichte, daß der Feldherr Flamininus deswegen, weil er einer Buhle zuliebe, die bedauerte, noch nie eine Enthauptung gesehen zu haben, einen todeswürdigen Angeklagten beim Festmal enthaupten ließ, von den Zensoren aus der Kurie gewiesen wurde; denn er habe das Mal mit Blut vermischt und einen gleichwohl Schuldigen zu eines anderen Vergnügen in krankhafter Mischung von Wollust und Mord getötet. Um wieviel verdammenswerter sind Herodias und ihre Tochter, die den Profeten ermorden ließen!"

Erweist sich in dieser Heranziehung Hieronymus als wohlbelesener und gebildeter Mann, so tut er dies noch mehr in einer Notiz seiner Apologia ad Rufinum, wo er den Grund legt zu einer namentlich für die bildende Kunst bedeutungsvollen Wendung: „Weil sie die Wahrheit nicht

hören konnten, machte es Fulvia mit dem Haupt Ciceros ebenso wie Herodias mit dem Johannis und durchbohrte die wahrheitsprechende Zunge mit einer Nadel." Das ist die älteste überlieferte Notiz, die von einer sogenannten Schändung des Hauptes Johannis durch Herodias berichtet. Wir werden später Gelegenheit haben, eine interessante Umgestaltung dieser Legende in der Literatur und bildenden Kunst kennen zu lernen.

Um die Wende des 4. zum 5. Jahrhundert schrieb Augustinus, Bischof von Hippo in Afrika, seine zurückhaltend vornehme Meinung über Herodes nieder, ohne der alten Erzählung viel neues Beiwerk anzufügen: „Leichtsinnig, berauscht vom Wein und vom Tanz des Mägdeleins gibt er das eidliche Versprechen; über die fürchterliche Forderung der Tochter aber wird er traurig, da er weiß, was für ein großes Verbrechen geschehen wird. Und doch fürchtet er sich wiederum, sich gegen Gott zu versündigen. Was hätte er tun sollen? Der Rat ist freilich leicht zu geben: er hätte überhaupt nicht schwören sollen. Aber hier handelt es sich um die Frage, was er beginnen sollte, nachdem er nun einmal geschworen hat. Entweder raten wir ihm zum Meineid oder zum Mord. Verbrechen hier, Verbrechen dort. Ein böses Dilemma."

Prudentius im 5. Jahrhundert läßt es bei der kurzen Beschreibung eines Bildes, auf dem Salome das abgeschlagene Haupt mit blutigen Händen der Mutter auf den Schoß legt. Wogegen sein Zeitgenosse Paulinus von Nola wieder mit mehr Liebe auf Einzelheiten von Salomes Tanz und Kleidung eingeht. Namentlich über die Gewänder regt er sich auf, die des Körpers jugendliche Reize so vorteilhaft zur Geltung kommen lassen, eine bislang noch nicht gebrachte neue Wendung, auf die später wiederholt zurückgegriffen wird. Nach Doroteus läßt auch Paulinus den Antipas von Würmern zerfressen werden.

Petrus Chrysologus, dessen Wirksamkeit auch in diese Zeit fällt, ist gewissermaßen der Schopenhauer unter den älteren Kirchenvätern. Das Weib ist für ihn der Urquell alles Übels auf der Welt. Was muß der Mann für Erfahrungen gemacht haben, der seinen Haß der weiblichen Minderwertigkeit in solche patetische Formen zu gießen verstand:

„Zur Arena wandelt sich das Haus, der Tisch zur Tribüne, aus Gästen werden Zuschauer, die Schmauserei wird zur Raserei, die Speise Mord, der Trank Blut, der Geburtstag zum Todestag, das Gastmal zur Metzelei. Die Tragödie beginnt: Herein tritt die Bestie, kein Mädchen; sie bittet um Tod, nicht Tanz; sie rast wie eine Tigerin, kein Weib; in den Nacken schüttelt sie ihre

Mähne, kein menschliches Haar; sie biegt und dehnt ihre Glieder; sie wächst mit wachsender Raserei, hebt sich über Menschenmaß durch ihre Grausamkeit; und bis sie die Beute erhalten hat, schäumt diese Bestie mit dem Mund und knirscht mit den Zähnen. Doch damit niemand glaubt, daß ich über diesen Stoff deklamieren will: jedenfalls ist Johannes an seinem Todestag geboren (zum ewigen Leben) und Herodes an seinem Geburtstage gestorben."

Und noch ein anderes Mal kam dieser fantasiebegabte leidenschaftliche Künstler im Kirchenvater zum Durchbruch:

„Nur im ehebrecherischen Bette konnte ein solches Scheusal erzeugt werden. Und wie Herodes sie erblickt, die Füße wirbelnd, den Leib so biegsam, als wäre er aus den Banden der Gelenke befreit, die Eingeweide in künstlicher Bewegung, da ward ihm offenbar, daß sie sein Fleisch und Blut war; denn für ein fremdes Kind hätte er sie halten müssen, wenn sie auch nur ein wenig keusch gewesen wäre. Eine Schlange war in diesem Weib verborgen, die ihr unheilvolles Gift in den ganzen Körper ergoß, und von hier aus teilte es sich den Gästen mit, so daß deren Leib und Seele Raserei packte, sie zu Bestien verwandelt, daß sie menschliches Fleisch zu essen und menschliches Blut zu trinken verlangten, und erst zufrieden waren, als ihnen die Prinzessin das Haupt mit dampfendem Blut brachte."

Von der künstlerischen Behandlung des Stoffes abgesehen, geht Petrus Chrysologus vor allem also darin über seine Vorgänger hinaus, daß er Salome zur leiblichen Tochter des Herodes Antipas macht und sie als erste einen regelrechten Bauchtanz aufführen läßt.

Isidor von Pelusium, der ebenfalls um diese Zeit schrieb, ist der älteste und einzige Kirchenvater, der den eigentlichen Namen der tanzenden Vierfürstentochter ausspricht, der ihren Namen Salome über die Lippen bringt. Gewöhnlich heißt sie die Tochter der Herodias, oder schlechthin Tochter oder Prinzessin; hier und da findet sie sich auch, nach dem Irrtum des Origines, als Herodias bezeichnet.

Einen wesentlichen neuen Zug fügt unserem bisher gewonnenen Bild der Erzbischof von Seleuka, Basilius, ebenfalls im 5. Jahrhundert ein, der als erster den Satan als bösen deus ex machina auftreten läßt. Wir werden später finden, daß sowohl Dichtung wie bildende Kunst aus dieser Gestalt wirkungssichere Einzelheiten für ihre Werke gewannen, und daß, worauf schon flüchtig hingewiesen werden mag, Springers Ansicht zu Recht besteht und bestätigt wird, daß nämlich die bildende Kunst im frühen und späten Mittelalter nicht bedingungslos von der Dichtung abhängig sei, auch nicht umgekehrt, sondern daß beide ihre Anregungen oft aus einem

vor ihnen liegenden Dritten schöpften, daß also, um die Behauptung auf unser Tema anzuwenden, die Plastik nicht ausschließlich vom Misterienspiel, aber auch nicht umgekehrt das Misterienspiel von der Plastik abhängig, sondern daß die gemeinsame Anregung beider Künste in den Schriften der Kirchenväter und den daraus entnommenen Predigten zu suchen sei.

Nach dieser kurzen Abschweifung zurück zu Basilius, der die Täufertragödie also darstellt:

„Dieses Drama hat der Satan ausersonnen . . . Er stiftet nämlich, hierin zeigt sich seine ganze List, die ehebrecherische Verbindung zwischen Herodes und Herodias an, in der sicheren Voraussicht, daß Johannes in seinem Freimut die Sünde tadeln und sich dadurch Gefangennahme und Tod zuziehen wird. Wie geplant, so geschehen: nur getraut sich Herodes aus Furcht vor dem Volk den Täufer noch nicht zu töten. Aber an seinem Geburtsfest, das in großer Üppigkeit gefeiert wird, tritt die Tochter der Herodias in den Saal, das getreue Ebenbild der zuchtlosen Mutter. Schamlose Blicke wirft sie um sich, wiegt sich in den Hüften, überläßt sich einem Lusttaumel, reckt die Arme in die Luft und wirft die Füße in die Höhe, halbnackten Körpers ihre eigene Schamlosigkeit dartuend. Die Mutter leiht den Einflüsterungen des Satans ihr Ohr, als die Tochter sie zu Rate zieht und antwortet: ‚Was fragst du, mein Kind? Der Wahl bist du überhoben! Was ist für uns begehrenswerter als das Haupt Johannis? Auf einer Schüssel soll es gebracht werden; wir wollen mit den Augen schwelgen, da wir's mit den Zähnen nicht können. Will er uns berauben unseres königlichen Bettes, möge er beraubt werden seines eigenen Kopfes. Will er mich von meiner Lust trennen, mir meine Freude nehmen, so möge er das von der Rache geschärfte Schwert spüren. Wie eine Lanze hat er seine Zunge gebraucht, nun soll mit seinem Kopf auch das Werkzeug seiner Sprache abgeschnitten werden. Längst habe ich diese Gelegenheit herbeigesehnt und längst im Traume Erfüllung davon gesehen. Gib mir, mein Kind, den Lohn für deine Erziehung, für die Mühen um dich. Preis des Tanzes sei mir der Tod des Feindes. Wessen Stimme ich meide, dessen Organ will ich zum Schweigen bringen. Mach schnell, solange das Mal noch währt; mein Teil daran sei das Haupt des Täufers und meinen Durst will ich mit seinem Blute stillen.‘ Die Scheu des Herodes vor dem Eidbruch ist natürlich nur Vorwand; denn er hätte mit Recht antworten können: ‚Mein Kind, ich habe dir zwar die Hälfte meines Reiches verheißen; aber du forderst von mir des Täufers Haupt, das mehr wert ist, als die Hälfte des Reiches, mehr als mein Zepter und meine Krone. Zeige mir einen zweiten Johannes in meinem Reiche, oder willst du mir mein ganzes Land plündern? Denn wie du mir auch bei der Forderung von Gütern und Schätzen einen gleichen Teil lassen müßtest, so zeige mir auch einen zweiten Täufer. Sonst hast du nicht bedacht, daß du mir mit dem Johannes mein ganzes Königreich nimmst.‘

Nichts dergleichen sprach der König, sondern freudig stimmte er zu. Das Mädchen bringt dann den Lohn ihrer Schamlosigkeit der Mutter: ‚Siehe, Mutter, die Frucht deiner Lehre, des Tanzes Preis. In Zukunft steht dir nun der Weg deiner Lust offen.‘“

Einen Dialog in solcher Ausführlichkeit zwischen Mutter und Tochter hatte bislang noch niemand der Erzählung hineingewoben. Und von dieser dichterischen Zutat und Erfindung ist dann der Weg auch nicht mehr weit zu der auch in der äußeren Form dichterischen Behandlung unseres Stoffes, deren älteste Probe uns der schwungvolle kräftige Hymnus des Jakob von Sarug aus dem Beginn des 6. Jahrhunderts vermittelt.

Erbeb, o Gerechtigkeit!
Johannes liegt im Gefängnisse,
Und die schamlose Tänzerin
Jubelt laut im Palast.
Der Jungfräuliche wird geschmäht
Und der Buhlerin Ehr erzeigt;
Die Wahrheit verstummt
Und das Laster wiehert
Im Kreise der Gottlosen.
Furchtbares Schauspiel:
Der Reine getötet durch die Buhlerin,
Der Priester schuldlos geopfert!
Die goldene Lampe
Voll des Öls der Gerechtigkeit
Löscht einer Dirne Hand
Darüber fahrend aus!
Den herrlichen Ölbaum,
Erwachsen am Bache der Taufe,
Hieben Verfluchte um;
Die liebliche Traube
Ward beim Gastmahl gekeltert,
Und sieh: alle Welt
Erquickt sich an ihrem
Süßen Geschmack.

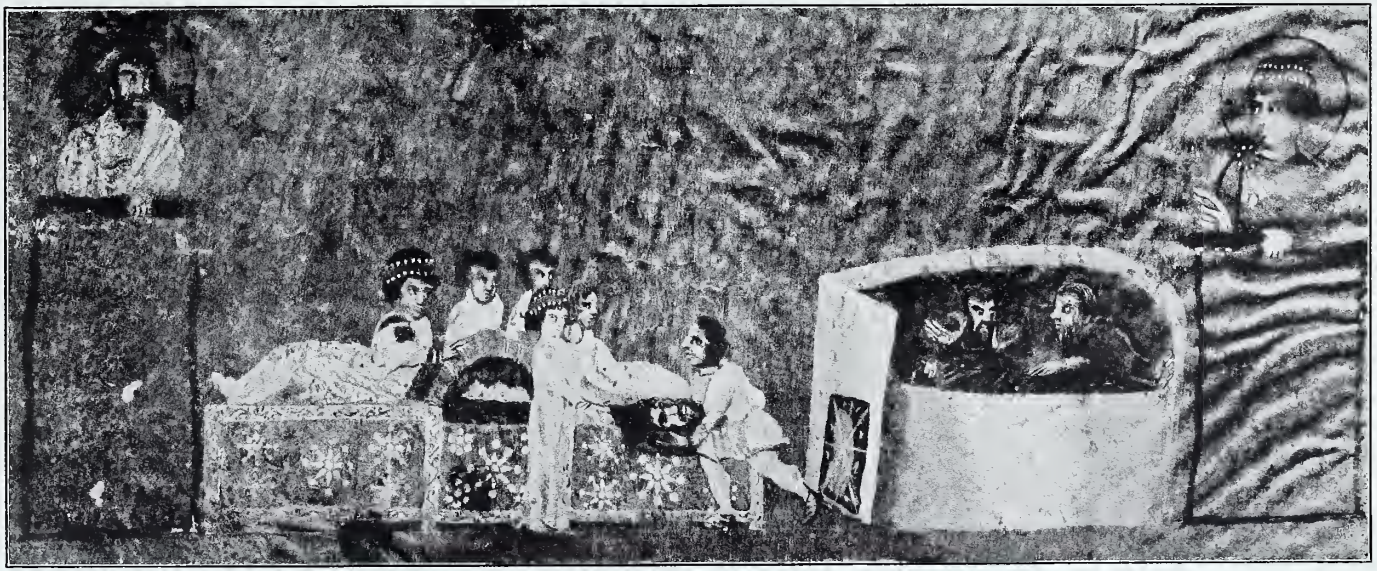
Es ist wohl mehr als ein zufälliges äußerliches Zusammentreffen, daß wir aus dem Jahrhundert, das uns die älteste rein dichterische Verarbeitung der Täufertragödie geschenkt hat, auch die älteste bildliche Darstellung desselben Inhalts haben. Unter den fünf Miniaturmalereien, die die im Jahre 1899 in Sinope aufgefundene griechische Schrift des Mattäusevangeliums zieren, und die als die überhaupt ältesten bildlichen Fassungen von Szenen aus dem Neuen Testament gelten, findet sich an erster Stelle die Täufertragödie behandelt.

Ehe wir uns dieser in hohem Grade bemerkenswerten frühesten bildlichen Darstellung unseres Themas zuwenden, wollen wir, um dieser uns oft eigenartig erscheinenden Kunst gerecht zu werden, uns erinnern, daß wir nicht mit unseren heutigen Augen in diese Welt blicken dürfen; denn für die Künstler jener Periode kam es nicht darauf an, sich durch Naturtreue, tatsächliche Möglichkeit ihrer Gebilde hervorzutun — das war ihnen im Grunde so gleichgültig wie irgendein anatomisches Problem —, für den Künstler von ehedem kam es darauf an, mit dem Bild einen anschaulichen

Begriff, ein Symbol zu vermitteln. Wer die Naivität der Darstellungen, die tatsächliche Unmöglichkeit der Baulichkeiten, den nahezu vollkommenen Mangel an Perspektive usw. belächeln möchte, ist mit dieser eigenartigen Welt noch nicht in die richtige Fühlung getreten. Das sahen ja die Künstler auch, daß in ihren Häusern keine Leute aus und ein gehen konnten, daß Mensch und Natur sich nicht im Gleichgewicht der Größe befinden. Aber darauf kam es dem Maler ja gar nicht an: er wußte, daß es völlig genüge, wenn er z. B. den Begriff eines Hauses vermitteln wolle, nur die verkleinerte annähernde Andeutung davon zu geben. Er war sicher, dabei von seiner Zeit nicht nur nicht mißverstanden, sondern im Gegenteil erst recht gewürdigt zu werden. „Was dem Lesekundigen die Schrift, ist das Gemälde für alle, die nur sehen können." Also schreibt Gregor der Große in seinen Briefen. Und diese von unserer Kunstauffassung grundverschiedene Anschauungsweise muß uns erst in Fleisch und Blut übergegangen sein, ehe wir in diese fremdartig erscheinende Welt eintreten.

Diese früheste Darstellung aus dem 6. Jahrhundert, der sog. Wiener Genesis und den Rossano-Evangelien nahe verwandt, läßt den bartlosen, bediademten Herodes auf dem Ehrenplatz bei Tische liegen, und ihn mit der Rechten nach Herodias weisen, die eben im Begriff ist, von dem Diener die Schüssel mit dem Haupt Johannis in Empfang zu nehmen. Die Figur der Herodias ist in wirkungsvoller Weise gegen die Mitte gerückt und das weiße Gewand, das sie mit Herodes, den drei Gästen und dem Diener teilt, läßt in pikanter Weise edle, schön geschwungene Körperformen durchschimmern. Das schwarze Haar ist allen Figuren gemeinsam; außer Herodes hat jedoch nur Herodias im doppelten Perlendiadem einen königlichen Haarschmuck. Der rechte Teil des Bildes versinnbildlicht das Gefängnis des Täufers, in dem zwei Jünger, der eine mit ausgebreiteten Händen, um den teuren Toten klagen. Aus dem Halse der Täuferleiche dringt ein Strahl roten Blutes hervor. Die braune Kleidung der Jünger und ihr struppiger Bart hebt sich wirkungsvoll von der Eleganz des herodianischen Bildes ab, dessen Farbenharmonie durch die blauen Vorhänge, das rote Tafeltuch und den wohl mit Granaten gefüllten Fruchtkorb noch gehoben wird. Links flankiert Moses in weißer Tunika, rechts David mit zweireihigem Perlendiadem, beide mit goldenem Heiligenschein, das ganze Bild.

Es wird auffallen, daß die Gestalt der Herodiastochter, die doch die



Griechisches Mattäus-Evangelium aus Sinope, 6. Jahrhundert
Paris, Bibliotèque nationale

Handlung eigentlich in Fluß bringt, ganz fehlt, in keiner Weise angedeutet ist; ja Herodias nimmt das Haupt sogar unmittelbar vom Diener in Empfang, während ihr im biblischen Bericht doch die Schüssel gereicht werden soll. Da mag an die obenerwähnte Fassung der Täufertragödie bei Origines erinnert sein, der zuerst Mutter und Tochter gemeinsam Herodias nennt; und es hat ja in der Legendenbildung auch wirklich nicht lange gedauert, bis beide Figuren wieder in Eine Gestalt, wie bei der römischen Flaminiusgeschichte, zusammengeschmolzen sind. Der obenerwähnte Maler hat also nicht aus persönlichem Gutdünken die zweite Frauengestalt fortgelassen. Hier haben wir den Beleg dafür aus der bildenden Kunst für die literarische Fassung.

5

Das Mittelalter

Haben wir die merkwürdige Tatsache kennen gelernt, daß schon in den ersten Jahrhunderten nach Entstehung der Evangelien die Salome-Episode bald nach dieser bald nach jener Seite hin, namentlich natürlich unter dem Einfluß der klassisch-heidnischen Literatur auf die Kirchenväter, eine Erweiterung und Bereicherung erfahren hat, so kann es uns nicht mehr wundern, wenn mit der biblischen Erzählung in den folgenden Zeiten immer freier und willkürlicher umgesprungen wird.

Wesentliche neue Züge bringt zwar Andreas von Kreta im 7. Jahrhundert im Vergleich zu seinen Vorgängern noch nicht. Er malt das Bild des Festes weiter aus, vergißt der zur Tanzmusik benutzten Instrumente nicht und läßt zum Schluß sowohl Herodes wie Salome in der Hölle braten. Dagegen steht ihm zur Zeichnung von Salomes Charakter eine Wendung zur Verfügung, die in ihrem ganzen Umfang zu verwerten erst unserer Zeit vorbehalten blieb: „Mit der kalten Miene eines Gläubigers, als gelte es, eine Schuld einzufordern, antwortete sie: ‚Gib mir hier sogleich auf einer Schüssel' . . . ‚Was soll ich geben?' fragt der ahnungslose König. ‚Nicht Gold will ich haben, nicht durchsichtige Edelsteine, noch was sonst dein Schloß Kostbares und Prächtiges birgt, sondern das Haupt des Johannes.'" Man denkt an Wildes Gestalt, wenn man von der kalten Miene liest.

Christian Drutmar im 8. Jahrhundert weist, wie schon Hieronymus, auf die Flamininsgeschichte hin; doch wird diesmal die Enthauptung nicht im Saal vollzogen, sondern nur der abgeschlagene Kopf hereingebracht. Das alte Tema der Schuldeklamationen wird hier also dem biblischen Bericht angepaßt. Bemerkenswert bei ihm ist, daß er auf die Tanzkunst nicht so schlecht zu sprechen ist wie seine Genossen. Salome

selber läßt er beim Beginn des Tanzes ein griechisches Melos anstimmen.

In der Folgezeit kann man bereits feststellen, wie die Ausführungen der älteren Kirchenväter den jüngeren als Vorlage dienen. So geht Paschasius Radbertus im 9. Jahrhundert von Hieronymus und Petrus Chrysologus aus, von dem er den Bauchtanz der Salome herübernimmt. Als neues und dramatisch belebendes Motiv spricht er zum erstenmal auch von den Gästen, die beim Male anwesend waren, und verdammt sie alle zum Schluß, weil keiner seine Stimme zur Rettung Johannis erhoben habe.

Hält sich Radbertus an den Gästen schadlos, so muß bei seinem Zeitgenossen Teodorus Studites auch der Henker sein Teil abbekommen. Der hätte streiken müssen, wie Doag bei Saul (I. Sam. 21, 8). Vor allem aber führt er die Grausamkeiten im Charakter der beiden Frauen weiter aus; nicht genug, daß Johannes hingerichtet ist; der Anblick des abgeschlagenen Hauptes soll ihre Rache kühlen und ihnen Labsal sein. Herodias läßt er sprechen:

„Mein Kind! Dies ist der längst ersehnte Augenblick! Durch deinen Tanz hast du mir die Erfüllung meines liebsten Wunsches ermöglicht und mein Leid durch dein Lied geendet. Unter die Erde mit dem Mann, der es wagte, uns zu lästern. Gehe schnell hin und laß dir auf einer Schüssel sein Haupt geben."

Darauf die Tochter:

„Nun iß, Mutter, das Fleisch dessen, der ohne Fleischessünden lebte, trinke das Blut dessen, der nicht auf die Stimme des Blutes hörte. Für alle Zeit ist der Lästerer verstummt."

Man denkt, wenn man diese Zeilen liest, an den zur selben Zeit schaffenden Milon, der das Tanzlied Salomes mit dem Zischen einer Schlange vergleicht, die einem Vöglein nachstellt.

Aus der ersten Hälfte desselben Jahrhunderts besitzen wir aber auch noch eine ausführliche freie dichterische Bearbeitung der Täufererzählung, die nicht nur mit Recht als eine der glänzendsten Episoden des ganzen Werkes bezeichnet wurde, sondern für sich allein als dichterisches Erzeugnis hoch zu veranschlagen ist und sich weit über den Durchschnitt der künstlerischen Behandlung unseres Stoffes erhebt. Im ersten Drittel des 9. Jahrhunderts, um 830, ist die altsächsische epische Dichtung „Der Heliand" entstanden, der angeblich auf Veranlassung Kaiser Ludwig des Frommen in 6000 Stabreimversen das Leben des Heilands ausführlich

erzählt und für die Täuferepisode ein reiches Gestaltungsvermögen zur Verfügung hat (Vers 2700, = 5400 ff.).

Johannes besuchte den Judenkönig
In seinem Hause, den Heerführer,
Der geheißen war
Nach den Eltern Herodes,
Der übermütige Mann.
Er wohnte bei der Frau,
Die zuvor sein Bruder
Zur Ehe gehabt,
Bis er anderswohin ging,
Die Welt wechselnd.
Das Weib nahm sich da
Der König zur Gattin,
Die schon Kinder gebracht
Zuvor seinem Bruder.
Das verwies der Frau
Johannes der gute
Und sprach, es wäre Gott
Dem Waltenden zuwider,
Daß Wer das täte,
Daß er seines Bruders Weib
In sein Bett nähme
Und zur Gattin hätte:
„Wenn du mir hören willst,
Und meinen Lehren glauben,
So behalte sie länger nicht,
Meide sie in deinem Gemüt,
Laß die Minne zu ihr,
Versündige dich nicht so schwer."
Da begann zu besorgen
Das Weib nach den Worten,
Daß den weltlichen König
Seine Mahnung verleiten möchte,
Die Macht seines Worts,
Sie zu verlassen.
Da begann sie in ihm Leids viel
Zu bereiten und zu raten,
Gebot den Recken,
Den Unsündigen einzufangen
In des Kerkers Kluft,
Ihn mit schließenden Ketten,
Mit Blei zu belasten.

Das taten die Leute;
Ihn zu töten wagten sie nicht:
Ihm waren Alle Freund,
Wußten, daß er gut war
Und Gott auch wert;
Sie hielten ihn für einen Weissager,
Wie sie wohl auch mochten.

Nun war in dem Jahrgang
Des Judenkönigs
Zeit gekommen,
Der Zählung gemäß
Erfahrener Volksmänner,
Das Fest seiner Geburt,
Da er ans Licht gelangt war.
So war der Leute Brauch,
Daß der Juden jeglicher
Das begehen sollte
Und fröhlich feiern.
Da ward in dem Festsaal
Eine mächtige Menge
Der Mannen versammelt
Und der Herzoge, im Hause,
Wo der Herr saß,
Auf dem Königstuhle.
Da kamen in Menge
Die Juden in den Gastsaal
Und wurden guter Dinge
Und froh zufrieden,
Da sie ihres Gastgebers
Wonne gewahrten.
Man trug Wein in die Halle,
Schieren, in Schalen;
Schenken schwärmten umher
Aus Goldgefäßen gießend.
Da ward Jubel laut
Erhoben in der Halle,
Da die Helden tranken.
In der Lust überlegte
Der Landeshirt,
Was er die Wonne recht

Zu mehren gewährte.
Da ließ er kommen
Die kecke Dirne,
Seines Bruders Erzeugte,
Wo er zechfroh saß
Auf der hohen Bank.
Da hub er zu ihr an,
Sie vor den Gästen grüßend,
Und begehrte dringend,
Daß sie vor den Tischgenossen
Zu tanzen begänne,
Über den Estrich schwebend.
„Laß nun alle schauen,
Was du gelernt hast,
Der Leute Menge
Zu erfreuen beim Festmal.
Und erfüllst du die Bitte,
Mein Gesuch hier im Saale,
So versichr ich dir wahrhaft
Laut vor den Leuten,
Und leist es auch so,
Ich will dir willig
Alles gewähren,
Was du von mir forderst
Vor den Festgenossen.
Und heischest du die Hälfte
Meiner Herrlichkeit,
Meines Reiches hier,
Der Recken keiner sollt es
Mit Worten wenden,
Ich würd es gewähren."
So ward der Magd
Das Gemüt geworben,
Das Herz ihrem Herrn,
Daß sie im Hause dort
Zu tanzen begann
Vor der Gäste Bänken,
Wie es der Leute
Landweise brachte,
Der Juden Sitte.
Die Jungfrau sang
Und hüpfte in dem Hause,
Daß das Herz erfreut ward
Im Gemüt die Männer.
Als das Mädchen nun
Dort zum Danke
Gedient dem Fürsten
Und all der Gesellschaft,
Die versammelt war
Von Gästen im Gastsaal,
Da begehrte die Gabe
Die Magd vor der Menge.
Mit der Mutter sprach sie,
Und fragte sie zuvor
Geflissentlich,
Was sie von dem Burgherrn
Erbitten sollte:
Die unterwies sie, ihrem Wunsch gemäß,
Weiter nichts
Zu begehren vor den Gästen,
Als daß man des Johannes
Haupt ihr brächte
In die festliche Halle,
Vom Leibe gelöst.
Das schuf den Leuten Harm,
Im Gemüte den Männern,
Als die Magd das sprach.
Auch den König kümmert' es;
Doch konnt' er sein Geheiß,
Sein Wort nicht wenden.
Er hieß seinem Waffenträger
Aus dem Festsaal gehen
Und den Gottesmann
Des Lebens erledigen.
Unlange währt' es da,
Bis man in die Halle
Das Haupt brachte
Des Volksfreunds
Und es vor die Dirne trug,
Zu der Magd in der Menge:
Die bracht' es der Mutter.

So endete von allen
Erdenmännern
Der Weiseste wohl,
Der in die Welt gekommen.

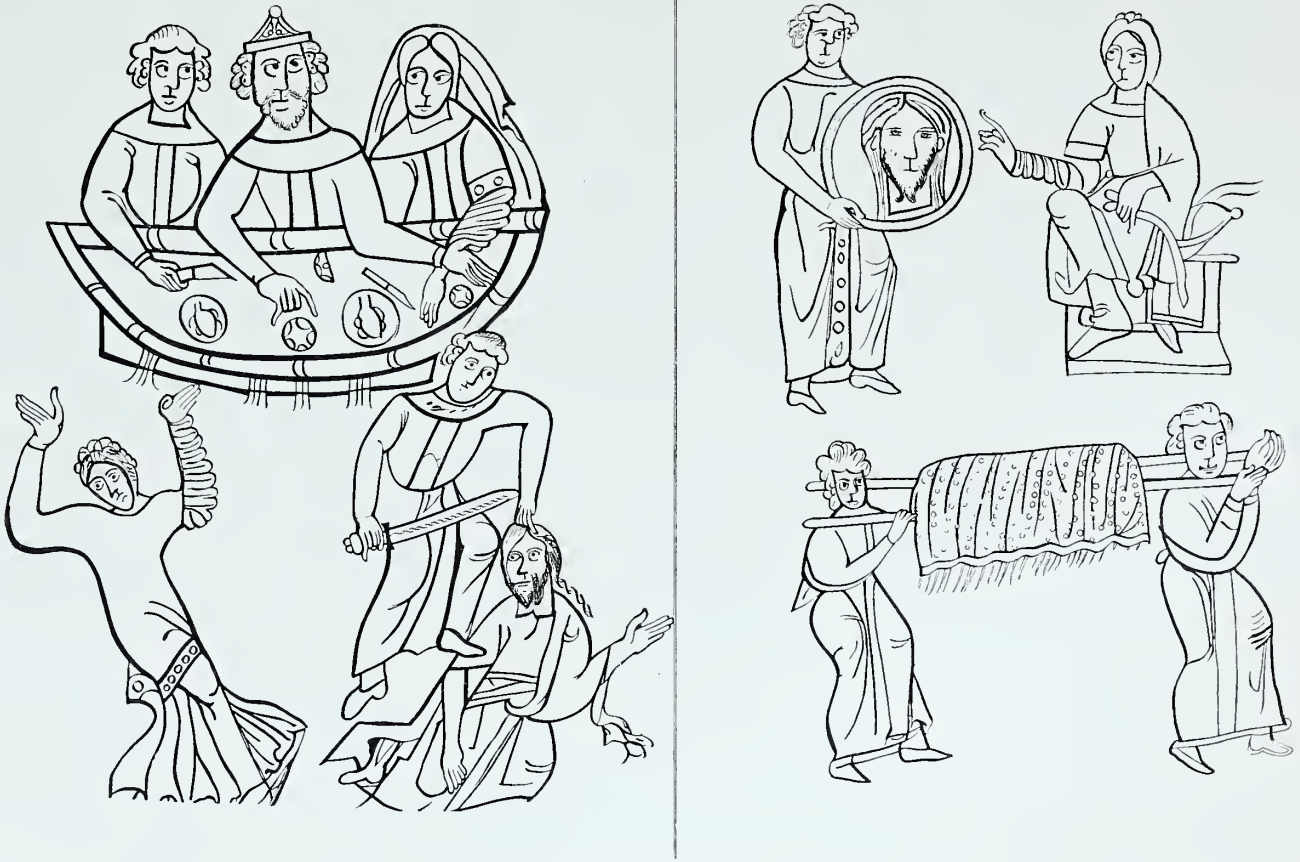
(Karl Simrock.)

Warme Innerlichkeit des Empfindens und anspruchslose Natürlichkeit geben dieser echten dichterischen Behandlung des Stoffes einen Reiz, dem sich kein Voreingenommener wird entziehen können. Ohne tönende Worte und große Wendungen, schlicht und einfach, wird uns die Begebenheit geschildert und was gegenüber den gewöhnlich schon von Berufs wegen galligen Kirchenvätern so besonders wohltuend berührt, ist das Bestreben des Dichters, jede Figur seiner Dichtung uns menschlich nahe zu bringen, für jede unsere Teilnahme zu wecken und warm zu erhalten. Manche Freiheiten mußte er sich dieserhalb mit der überkommenen Überlieferung erlauben: das Vergehen des Johannes, sein Tadel vor Herodes, fällt schwerer ins Gewicht, weil Herodias von ihrem ersten Mann sitzen gelassen ist. Unser Dichter läßt sie von ihm mehrere Kinder haben. Herodias selber hat königliche Gewalt, läßt den Täufer gefangen setzen und fesseln und dies vor allem, weil sie in Ängsten lebt, durch seine Einbläsereien auch den zweiten Mann zu verlieren. Wie schön menschlich ist dies alles begründet! Herodes läßt seine Stieftochter rufen, bittet sie zur Vergnügung der Gäste um eine Tanzfreude, und mit dem Lohn dafür wolle er nicht geizen. Wie fein ist hier der Tanz vorbereitet, vor dem sich ja Mutter und Tochter kaum über den Preis besprochen haben konnten! Keinerlei lüsterne Beschreibung gibt es des Tanzes, keinerlei sinnlicher Erregung soll Salomes Erscheinen dienen.

Kommen die Weiterbildungen der Kirchenväter über mehr oder weniger fantasiereiche Umknetungen des gegebenen Stoffes nicht hinaus, so spricht im Heliand ein wirklicher warm und vornehm empfindender Dichter zu uns, der uns auch heute noch Werte eigenpersönlicher Prägung zu geben hat.

Aus der Zeit, die uns die Heliand dichtung schenkte, ist uns auch eine bildliche Darstellung der Täufertragödie erhalten, und zwar im Evangeliar von Chartres. Die lateinische Handschrift karolingischer Herkunft stammt aus der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts.

Auf zwei Tafeln schildert uns die ziemlich handfeste Zeichnung vier Szenen aus der Tragödie. Herodes sitzt in der ersten, die Krone auf dem Haupt, zwischen Herodias und einer dritten Person beim Festmal; die linke Hand wendet sich zu Herodias, die den Blick an ihm vorbei zu Salome richtet. Salome selber führt mit erhobenen Händen und Armen, wie es schon Basilius beschrieben hat, ihren Tanz aus, und der Eindruck



Evangeliar von Chartres, 9. Jahrhundert

der fließenden Bewegung ist nicht ohne Glück festgehalten. Daneben ist der Henker eben im Begriff, Johannes zu enthaupten und hat ihn schon beim Haupthaar gepackt. Mit dem Fuß drängt er den Täufer, der halb am Boden liegt, zurück. Im dritten Bild übergibt Salome das abgeschlagene Haupt auf einer Schüssel der sitzenden Mutter; mit der Entfernung des wolbedeckten Leichnams Johannis, den zwei Jünger auf Stangen über der Schulter tragen, findet die Tragödie ihren harmonischen Ausklang. Bei allem Ungeschlachten der Zeichnung sind die einzelnen Augenblicke der Handlung doch mit sicherem Blick für die bildliche Wirkung erfaßt.

Leo der Weise läßt im 10. Jahrhundert die vom Helianddichter bereits gewonnene glückliche Begründung, daß Herodes seine Tochter zum Tanz aufgefordert habe, nicht fallen und führt sie damit in die Literatur der Kirchenväter ein.

Aus dieser Zeit sind eine Reihe hochberühmter Miniaturmalereien, aus der sogenannten Reichenauer Malerschule, erhalten, die mit die herrlichsten Proben dieser mittelalterlichen Kunst darstellen. Es sind uns mehrere Wiederholungen der Grundfassung unseres Temas in drei Bildern: Festmal mit Tanz, Enthauptung und Überreichung des Hauptes erhalten; die für uns weitaus interessanteste ist in der Ottonenhandschrift im Münsterschatz zu Aachen.

In einem schönen romanischen Rahmen mit weitgeschwungenem Bogen sind die drei Bilder untergebracht. Rechts oben sitzt Herodes, bartlos, mit sechs Gästen an der Tafel, die alle mit angespannter Aufmerksamkeit den Tanz Salomes verfolgen. Der König hat sogar die Rechte nach ihr ausgestreckt. Salome selber wendet und dreht sich in behendem Schwung, mit der Linken hält sie elegant ihr Diadem auf dem Kopf. Das Eigenartige dieses immerhin doch kirchlichen Bildes ist aber, daß Salome im Tanze ihren ganzen Oberkörper entblößt hat; in flatterndem Schwung hat sich das Übergewand hinter der jugendlichen Gestalt ausgebreitet.

In der Festung, die das zweite Bild darstellt, sehen wir Mauern, Türme und Tore in der uns seltsam erscheinenden andeutenden Auffassung der Miniaturkunst; zwischen diesen Baulichkeiten liegt, vornübergestürzt, der Rumpf des Täufers.

Im dritten Bild überreicht Salome in einer Schüssel der sitzenden Königinmutter den gewünschten Tanzpreis. Mit dem linken Zeigefinger

weist die Mutter auf die Gabe. Rechts und links sprossen pflanzenartige Gewächse zur Belebung der leeren Flächen empor, in derselben Absicht, in der oben das Rankenwerk des Bogens sich zu den beiden Rosetten hinauswindet.

Die Münchener Ottonenhandschrift, das sogenannte Bamberger Evangeliar, das ja aus derselben Malerschule hervorgegangen ist, hat die Anlage einwenig verändert.

Bamberger Evangeliar 11. Jahrh.
München, K. Hof- und Staatsbibliothek

Die schöne Umrahmung ist weggefallen, die Bildfläche genau in zwei Hälften geteilt. Oben sitzt Herodes mit seinen Gästen, ein Diener bringt Speisen, links tanzt Salome, der aber diesmal in klösterlich-fleischabtötendem Sinne die unanständige Nacktheit genommen und in ein kostbar besetztes Gewand gekleidet ist. Die Mitte des unteren Bildes nimmt die Festung mit dem Rumpf Johannis ein; neu ist die Figur des Henkers, der sein Schwert mit wuchtender Bewegung eben in die Scheide schiebt — eine Figur, die, wie oben der speisentragende Diener, nur um der Gegenbeschwerung der anderseitigen Gestalten willen da ist. Die Szene der Überreichung ist im Verhältnis zur Aachener Darstellung seitenverkehrt.

Eine nur wenig veränderte Wiederholung des Münchener Bildes zeigt ein Evangeliar im Augsburger Domschatz (cod. 104). Immerhin wird man wohl kaum fehlgehen, die beiden letzten Handschriften schon ziemlich in die Nähe des 11. Jahrhunderts zu bringen.

Das 11. Jahrhundert hat in der Literatur vor allem wiederum Anteil an der weiteren Ausbildung der Legende und des Endes der Hero-

Evangeliar, sog. Ottonen-Handschrift, 10. Jahrhundert
Aachen, Münster

dianer: Georgios Cedrenus läßt ähnlich, wie wir schon gehört haben, Salome in einen See einbrechen, und von Eurippus, angeblichem Schüler des Johannes, ist aus derselben Zeit eine umfangreichere Weiterdichtung unseres Stoffes erhalten. Johannes tadelt den Fürsten wegen seiner Ehe:

„Da läßt ihn Herodes geißeln und ins Gefängnis werfen. Aber nur noch eindringlicher sprach er zu Herodes wegen Polia, seines Bruders Weib, und Herodes wollte ihn freilassen. Allein Polia widersetzte sich dem, ja, ließ den Johannes durch ihre Diener vier Stunden lang an den Beinen aufhängen und quälen. Als nun Johannes den Herodes fragte, warum er, überführt von der Wahrheit, also verharrte, sprach dieser: ‚Welche Wahrheit meinst du? Befiehlt nicht das Gesetz Mosis, das kinderlose Weib des verstorbenen Bruders zu nehmen und ihm Kinder in Israel zu erwecken?' Johannes antwortete darauf: ‚O das Gesetz! Du hast ja deinen Bruder vergiftet und sein Weib genommen, mit der du noch zu ihres Gatten Lebzeiten Ehebruch getrieben hast! Siehe, deine Seele schreit zu Gott, der ihn rächen wird, und elend werdet ihr sterben!' Bei diesen Worten wurde Herodes betrübt und er wollte den Johannes freigeben. Aber in jenen Tagen fand sein Geburtsfest statt, bei dem die Tochter bat, tanzen zu dürfen. Nachdem sie also getanzt hatte, da versprach ihr Herodes bei der Seligkeit seiner Seele, daß er ihr jeden Wunsch erfüllen würde. Und die Mutter riet ihr: ‚Fordre auf einer Schüssel das Haupt Johannis.' Darüber wurde Herodes zwar betrübt, aber wegen des Eides schickte er den Henker, ließ den Johannes enthaupten und gab das Haupt seiner Tochter Herodias, die es ihrer Mutter Polia brachte. Seine Schüler kamen nachts und stahlen seinen Leib . . . In jener Zeit (d. h. später) spielte nun die Tochter des Herodes an einem Wintertage in der Nähe eines zugefrorenen Brunnens, fiel hinein und brach ein. Als sie die Zunächststehenden herausziehen wollten, wurde ihr Kopf abgeschnitten und der Rumpf fiel hinunter. Man brachte das Haupt dem Herodes, wie er gerade auf dem Tron saß; da nahm er es auf seine Knie, weinte und sprach: ‚O du gerechtes Wasser, schärfer als ein ungerechter Tod! . . . Und du gerechte Erde, die du die Körper von Sündern nicht aufnimmst, sondern den Vögeln des Himmels und den Tieren der Erde überantwortest!' Und wie Herodes gestorben war, da nahm in der Tat die Erde seinen Leichnam nicht auf, sondern spie ihn aus. Und es kamen die Vögel des Himmels und fraßen sein Fleisch."

Besonders neue oder fesselnde Wendungen bringen diese Ausführungen zu den älteren Erzählungen nicht; aber man kann an ihnen nur zu gut beobachten, wie die sogenannte Legendenbildung mit Einzelheiten umspringt.

Reicher, ja geradezu überreich ist dagegen die Ausbeute aus dem 11. Jahrhundert für unser Tema in der bildenden Kunst. Von Malereien ist zwar nur eine Miniatur, den Tanz der Salome darstellend, im Evangeliar von Farfa (Rom, Vatikan) erhalten; um so bedeutungsvoller

Bernward-Säule
Hildesheim

sind aber die plastischen Arbeiten aus dieser Epoche, deren Entstehung uns dazu in die Lande nördlich der Alpen führt. Es sind dies die Bernwardsäule in Hildesheim und die Türen der Kirche St. Zeno bei Verona. Die Entstehung der Christussäule in Hildesheim wird ins Jahr 1022 verlegt. Die hohle gegossene Säule hat eine Höhe von nahezu vier Metern und enthält in ihrer unteren Hälfte eine beredte Schilderung von dem Gastmal des Herodes, dem Tanz Salomes und der Enthauptung des Johannes.

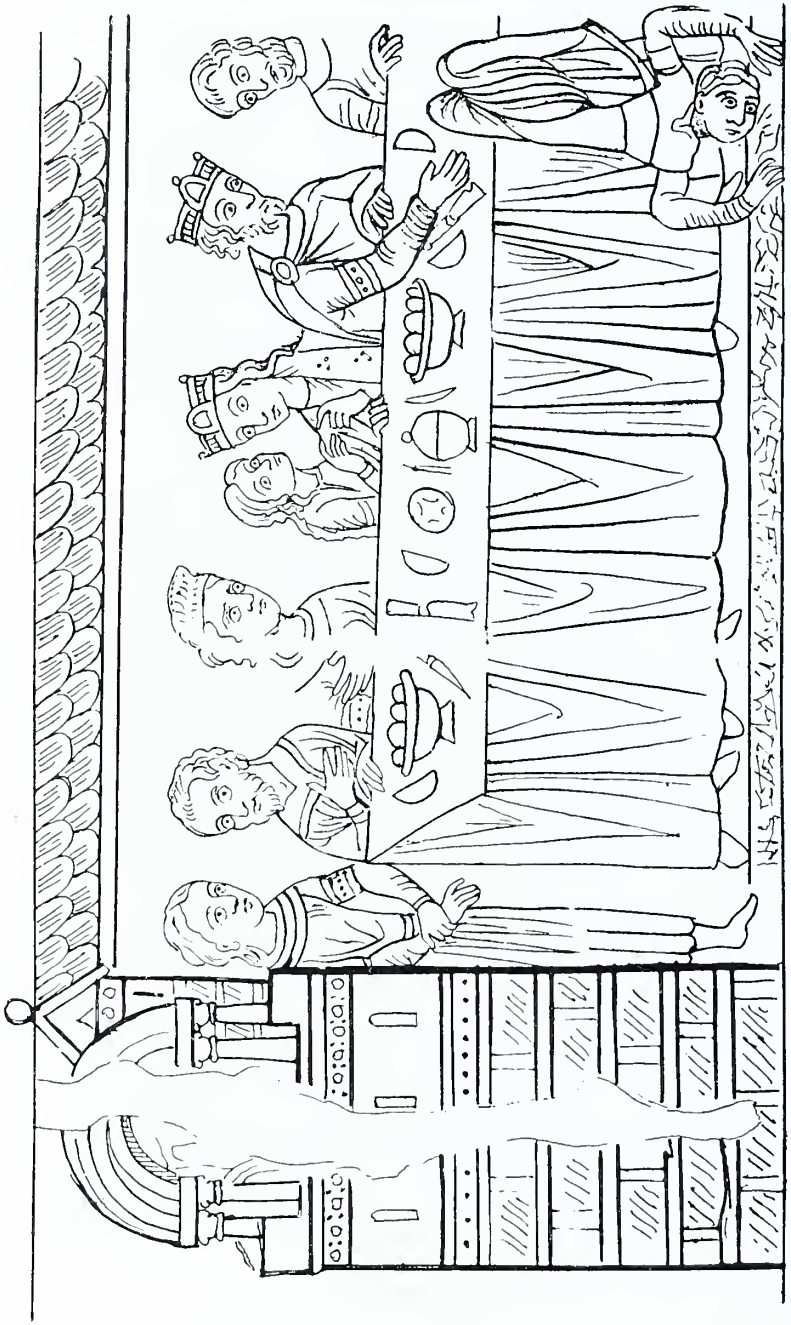
Die Szene beginnt eigentlich mit dem Tadel Johannis; Herodes sitzt da, sein Weib auf dem Schoß, und Johannis verweist dies den beiden gekrönten Häuptern. Im nächsten Bild wird Johannes aus dem zisternenartigen Keller von zwei Knechten mit einem Seil unter den Armen zum Hochgericht herausgehoben. Statt der Enthauptungsszene wird nur der kopflose Leichnam Johannis wiedergegeben, der nach links hintenüberfällt. Ein Diener bringt das Haupt zur Festtafel des Herodes, an dessen Seite Herodias Platz genommen hat. Herodes hält in der Rechten ein Trinkgeschirr und wendet seine Aufmerksamkeit dem Haupt auf der Schüssel zu, wogegen Herodias seinen Blick nachdrücklichst auf Salome zu lenken sucht, die zu den Klängen eines Pfeifers ihren Tanz aufführt. Diesen Tanz hat der Künstler mit besonderer Lust und Liebe behandelt. Wir haben oben schon gesehen, mit welchem inneren Behagen die Kirchenväter bei dem tanzenden Mägdelein verweilten. Hier ist der Beleg aus der Bildhauerei

für den Geist der Zeit. Mit welch weicher Bewegungslinie, welch ungesuchter, natürlicher Grazie sind Arme und Füße, überhaupt die ganze Körperhaltung wiedergegeben und in der Flüchtigkeit glücklich erhascht! Und mit welcher Meisterschaft steigert die Behandlung des Gewandes den Gesamteindruck fließender Bewegung!

Damit kann die Darstellung der Veroneser Erztüren nicht ernstlich in Wettbewerb treten. Die ziemlich sichere Reliefbehandlung der Säule hat der Künstler, der diese Türen geschaffen hat, sich noch nicht zu eigen gemacht. Und es will fast scheinen, als ob wir in den beiden Bildstücken, die hier unserem Tema gewidmet sind, die ältere Probe plastischer Kunst zu sehen hätten. Ihre Entstehung wird ja sowieso in den Norden verlegt.

Das erste Bild stellt die Enthauptung dar. Ein turmartiges Gebäude soll nach Weise der Miniaturmaler die Vorstellung des Gefängnisses vermitteln, vor dem Johannes geköpft wird. Trotzdem ihm das Haupt bereits abgeschlagen ist — ein Diener trägt es eilends davon —, bleibt der Leichnam in aufrechter Stellung stehen. Der Henker, der rückwärts keinen Boden unter den Füßen hat, ist eben im Begriff, das Richtschwert in die Scheide zu stecken. Auf dem zweiten Bild, das mehrere Szenen zusammenfaßt, langt der Henkersknecht eben mit seiner kostbaren Last vor der Festtafel des Herodes an; der erste der mit am Tische Sitzenden nimmt sie in Empfang.

Evangeliar von Farfa
Rom, Vatikan



Hortus deliciarum

Vor der Tafel, die in einer Halle des Schlosses stattfindet, tanzt Salome ihren sogenannten Tanz: wohl die merkwürdigste aller alten Darstellungen: wie ein Schlangenweib hat sie ihren Körper soweit nach rückwärts übergebogen, daß sie mit den Händen die Füße berührt. Dadurch hat der Plastiker für sich natürlich eine an Kühnheit ihresgleichen suchende Linie der Silouette gewonnen, die jedem, der sie einmal sah, im Gedächtnis haften bleibt. Und den lüsternen Schilderungen der Kirchenväter hat er damit nichts nachgegeben. Übrigens werden wir in einer späteren Miniatur, die merkwürdigerweise englischer Herkunft ist, und in einem schweizer Relief einer ähnlichen kühnen choreografischen Schilderung begegnen. Als Abschluß der Tragödie gibt das letzte Bild die Grablegung. —

Im 12. Jahrhundert ist aus dem ersten Menschenalter der Schluß einer althochdeutschen Dichtung Johannes Baptista von Adelbrechts erhalten, die aber ebensowenig wie das Legendar von Halberstadt aus der gleichen Zeit nennenswerte Erweiterungen oder Zutaten birgt.

Dafür entschädigt reichlich ein griechischer Kirchenvater, Teofanes Ceramäus, der mit schwungvollen Worten von der Macht des Weibes erzählt; den Brudermord des Antipas nimmt er als feststehende Tatsache an. Ceramäus läßt also seiner Fantasie die Zügel schießen:

„Herodias stellt sich traurig, preßt Tränen heraus und beklagt sich bei dem weibertollen König; was kann es Peinlicheres geben, als wenn man auf königlichem Tron, bekleidet mit Purpur und Diadem, von einem Juden in Lumpen verhöhnt wird? ‚Wende dich von ihm, wenn du mich lieb hast, wo es doch in deiner Macht steht, ihm die Lästerzunge herauszureißen oder den Frechen den wilden Tieren zum Fraß vorzuwerfen. Nur beschwöre ich dich, höre nicht auf ihn und zeige dich ihm nicht schwach.‘ Angestachelt von solchen Worten der Hure — was vermöchten nicht Tränen und Klagen bei tollem Liebeskoller — wagt Herodes das Licht zwar nicht zu löschen, doch unter den Scheffel zu stellen. Aber noch aus dem Kerker heraus ruft die Stimme des Anklägers, und nun entbrennt ein Wettkampf zwischen ihm und der Hure um die Seele des Herodes. Der Täufer unterliegt, weil immer das Schlechte auf der Welt siegt. Denn zum Fest schmückte die Ehebrecherin die schamlose Tochter köstlich und kleidete sie bräutlich, damit sie vor den Schwelgern im Saal tanze. Und sie tanzte wie eine Bacchantin, indem sie ihr Haar schüttelte, sich unziemlich drehte, die Arme emporstreckte, ihre Brüste entblößte, die Füße abwechselnd in die Höhe warf, durch die Schnelligkeit der wirbelnden Bewegung ihren Körper enthüllte und auch ihre Scham den Blicken preisgab. Mit herausfordernden Blicken lenkte sie aller Augen auf sich und versetzte die Gäste in eine wahre Betäubung. Und nach dem Versprechen des Königs, der von der Liebe zu Herodias und vom Wein berauscht ist, fordert

B. Antellami
Parma, Baptisterium

das Mädchen nicht ein Halsband von Perlen, nicht ein königliches Gewand, nicht ein Kleid von serischer Seide, nicht einen Schleier oder ein Tuch, Dinge, auf denen sonst die Augen einer Jungfrau begehrlich ruhen, sondern das Haupt des Täufers, und zwar sogleich, damit nicht Herodes aus dem Rausch erwacht, das Geschenk verweigere . . . Unter die Schwelger kommt das Haupt dessen, der mit den Engeln im Fasten wetteiferte, und über den Jungfräulichen triumfiert die Hure, höhnend, und laut jubelnd, als sie ihren Wunsch erfüllt sah. Aber gleich als ob sie fürchtete, daß das Haupt mit dem Rumpf wieder zusammenwachsen, der Täufer auferstehen und die alte Anklage wieder erheben könne, verbarg sie das Haupt an einem geheimen Ort, den Rumpf aber nahmen die Jünger und legten ihn ins Grab."

Teofanes' Fassung gehört ihrer farbenglühenden Darstellung nach zum literarisch wertvollsten, was die Kirchenväter zu unserm Stoff beigetragen haben. Und die anderen paar zeitgenössischen Proben zeigen nur, wie schwere Persönlichkeitswerte Teofanes bei der Schilderung in die Wagschale zu werfen hatte.

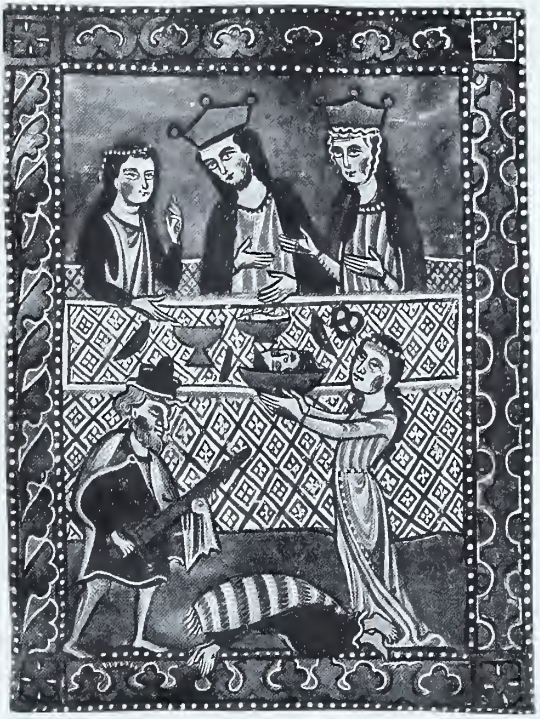
Bei Radulfus Ardens ist vor allem das Hereinziehen des fahrenden Volks, der Schausteller, besonders bemerkenswert; namentlich deshalb, weil wir aus derselben Zeit eine bildliche Wiedergabe des Salometanzes besitzen, deren Vorbild zweifellos in der Nähe der öffentlichen Schaudarstellungen von Mimen zu suchen ist. Radulfus ereifert sich:

„Ja, wenn Herodes wenigstens die Armen eingeladen hätte, nach der Vorschrift des Evangeliums! Da aber aus der Völlerei die Wollust kommt, freut sich auch Herodes an der Tänzerin, den Mimen und Possenreißern."

Als einziger weißer Rabe unter seinen Brüdern wagt es Bruno

Astensis in jener Zeit ein Wort für Salome einzulegen und macht die üblichen Schimpfereien auf das Mägdelein nicht mit. Bernhard von Clairveaux richtet in seinen Ausführungen das Augenmerk mehr auf seine Hauptsache: die Persönlichkeit und Geschichte des Täufers.

Es ist eben der merkwürdigen bildlichen Darstellung aus dem 12. Jahrhundert Erwähnung getan worden, die ihr Vorbild höchstwahrscheinlich in einer Schaudarstellung hat. Sie findet sich im hortus deliciarum, dem bei der Belagerung von Straßburg verbrannten standard work der elsässischen Abtissin Herrard von Landsperg. In der Art früherer Miniaturmalereien sind auf dem einen Bild, das der Salomeerzälung gewidmet ist, mehrere, im ganzen drei verschiedene Einzelheiten des Ereignisses untergebracht.



Breviar von Aldersbach
München, K. Hof- u. Staatsbibliotek

Links sehen wir das Jungfräulein schüchtern und bescheiden eintreten; ein Gast an der Tafel scheint ihr mit einem aufmunternden Wort Mut zuzusprechen. Rechts ist der Tanz dargestellt, der die Augen fast aller auf sich lenkt: Salome steht auf den Händen, der abwärts gerichtete Kopf ist nach vorn gebeugt, so daß das Gesicht dem Beschauer ganz sichtbar wird. Die Beine sind emporgerichtet und von den Knien ab nach rückwärts gebogen, um das Kleid nicht zu verlieren. Salome vollführt also einen richtigen Tanz mit den Händen, der durchaus nicht, wie ein Erklärer meint, eine positure impossible darstellt; zu allen Zeiten war dieses Kunststückchen eine

so beliebte Glanzleistung von Akrobaten, heute wie ehedem. Da die folgende Zeit die nämliche Stellung bald für die plastische, bald für die malerische Darstellung aufgriff, wird bei der höheren Kunstvollendung dieser Werke später ein Wort über die anatomische Möglichkeit der Stellung zu sagen sein.

Doch zurück zu unserer Zeichnung. Der König ist von Salomes Kunst ganz Aug' und Ohr, unwillkürlich streckt er den Arm zu ihr aus, ihr gewissermaßen freiwillig Lohn und Preis anbietend. Nur die Mutter selber kann dem Kunststück der Tochter keine Aufmerksamkeit zuwenden, weil sie die Hauptperson für den dritten Teil der Szene abzugeben hat. Nach dem Tanze kommt nämlich Salome zu ihr hinüber, sie um Rat zu fragen, was sie vom König fordern soll. Die Szenen spielen im Palast, wie die Architektur zur Linken andeutet.

Eine plastische Darstellung, aus dem Ende des 12. Jahrhunderts ist uns von Benedetto Antellami, dem größten Architekten und Bildhauer seiner Zeit, erhalten. Im Architrav des Hauptportals im Baptisterium zu Parma hat er Szenen aus dem Leben Johannis dargestellt, die zwar von byzantinischem Einfluß nicht ganz frei sind, doch durch wundervolle Belebung, höchst eigenartige Einzelheiten und feinkünstlerische Reliefbehandlung auszeichnen.

Herodes und Herodias, beide gekrönt, sitzen an der Tafel, die sorgsam mit einem Tuch bedeckt ist. Von links tritt ein Diener herzu mit einem Suppengefäß, das ein Gast rechts vom König ihm abnimmt. Der König selbst streicht nachdenklich seinen langen Bart und legt wie begütigend die linke Hand auf Herodias Schulter. Herodias selber hat den rechten Vorderarm erhoben. Folgt Salome, in der Rechten eine große Blume, vielleicht wie in der koptischen Legende eine Lilie, die ihr ja auch die ganz Modernen, z. B. Pausinger, in die Hand geben. Mit der Linken hat sie das sorgsam in Falten gelegte Gewand emporgerafft. Hinter ihr raunt ihr ein geflügelter Teufel bösen Rat ins Ohr. Zu der Enthauptung des Täufers, der den Oberkörper aus dem Gefängnis herausgebogen hält, ist ein Engel mit dem Weihrauchfaß herbeigeschwebt.

Die ganze Darstellung, die durch Inschriften erläutert ist, verrät bei klarer, übersichtlichen Verteilung liebevollstes Eingehen auf die künstlerischen Einzelheiten und herzliche innere Anteilnahme des gestaltenden Künstlers. Man betrachte nur die Kleidungen der Frauen! Mit welcher Lust an der schönen Linie sind hier die Falten gelegt und wiedergegeben! Oder den Ausdruck des alternden Herodes!

Neues Teſtament, 13. Jhdt.
Rom, Vatikan

Ein anderer nordiſcher Bildhauer, Patras Lambert, hat um 1112 die Johannisgeſchichte auf Bronzeplatten behandelt, die den Taufbrunnen der Bartolomäuskirche in Lüttich ſchmücken. —

Keine ſehr reiche literariſche Ausbeute winkt aus dem nächſten, dem 13. Jahrhundert. Bei den Kirchenvätern finden ſich die üblichen Veränderungen über das alte Tema, dem ſie nicht viel neue Weiſen zu entlocken wußten. Mehr entwicklungsgeſchichtlich bedeutſam ſind die Nachrichten über die ſozuſagen dramatiſche Behandlung des Täuferſtoffes.

Aus den sermones des Auguſtin im zweiten Jahrhundert, Ableſungen von Evangeliengeſchichten mit verteilten Rollen, entwickelt ſich allmählich

das Profetenspiel, der Vorläufer des mittelalterlichen Misterienspiels, und damit unseres modernen Schauspiels. Leider ist uns sowohl von den ältesten Spielen überhaupt, wie von Johannesaufführungen im besonderen fast nichts, kaum der Titel erhalten. Ein Schauspiel caena Herodis, Gastmal des Herodes, scheint vom 12. Jahrhundert an weitverbreitet gewesen zu sein. Und von einem deutschen Profetenspiel haben wir, außer der Vermutung, daß darinnen Johannes der Täufer eine große Rolle gespielt habe, nur Ort und Zeit der Aufführung: Riga 1204. Damit sind unsere Kenntnisse über die Behandlungen unseres Temas aus diesem Zeitraum erschöpft.

Reich dafür entschädigen aber die vielen und vielgestaltigen Proben bildender Kunst, die jene Tage zu unserem Stoff lieferten.

Fürs erste die Miniaturmalereien. Da haben wir zunächst im Brevi-arium von Aldersbach eine recht charakteristische Darstellung.

Im oberen Teil des Bildes sitzen Herodes und Herodias, beide gekrönt, vor der Tafel mit goldenem Geschirr. Zur Rechten des Herodes deutet Salome, ein Perlendiadem im rotbraunen Haar, mit choreografischer Hand- und Armbewegung ihren Tanz an. Herodes scheint schon zu wissen, wo Salome hinaus will; wie anders ließe sein fast trauriges Gesicht und seine Trauer verratende Haltung erklären? Herodias weist mit der Rechten noch besonders auf der Tochter Künste hin. Der untere Teil des Bildes ist dem Lohne Salomes gewidmet: der Henker mit bläulichem Haar und Bart und der Jakobinermütze auf dem Kopf wischt das bluttriefende Schwert ab, mit dem er eben den Heiligen gerichtet hat. Vor ihm liegt gekrümmt am Boden der Leichnam Johannis, dessen Haupt Salome in eleganter und graziöser Haltung auf goldener Schüssel hinaufhebt. Zu beachten ist die verschiedene Gewandung Salomes im oberen und unteren Bild. Die Perlenkette schmückt beide Male das Haupt. Deutlich bekundet sich das Streben nach Charakteristik im Ausdruck und in der Darstellung; beispielsweise in der Warze im Nasenwinkel des Henkers — ein Effekt, den die Künstler des Cinquecento, namentlich Luini, mit Glück wieder aufgegriffen haben.

Auf einer höheren künstlerischen Stufe steht die Darstellung unseres Temas auf einer vatikanischen Miniatur, die wenigstens ins 13. Jahrhundert, wenn nicht noch weiter herauf zu verlegen ist. Herodes und Herodias sitzen eng gedrängt, von zwei Gästen umgeben, mit reichem Haarschmuck bekrönt, hinter der vollbeladenen Tafel. Salome führt in mädchen-

Engliſcher Pſalter, 13. Jhdt.
München, K. Hof- und Staatsbibliotek

haft graziöser Bewegung ihren Tanz aus, in der Rechten einen Ball, die übliche Beigabe zum Solotanz, haltend, die Finger der Linken Aufmerksamkeit erregend gespreizt. Die ganze Gestalt belebt eine wohltuende Jugendfrische. Als krasses Gegenstück sieht man auf der anderen Seite den Henker, der eben im Begriff steht, Johannes im Gefängnis zu enthaupten.

Die köstlichste Darstellung von Salomes Tanz nicht nur unter den dugentistischen Miniaturen, sondern neben den Hildesheimer und Veroneser und französischen Kunstwerken überhaupt, ist uns in einem englischen, vermutlich in Gloceſter gearbeiteten Psalter erhalten. Die Entstehung ist wahrscheinlich sogar bis in die ersten Jahrzehnte dieses Jahrhunderts hinaufzurücken.

Auch hier die reichgedeckte Tafel, hinter der der bekrönte Herodes mit seinen Gästen Platz genommen hat. In der Linken hält er ein Trinkgefäß, mit der Rechten weist er auf Salome, deren Tanzbilder in zwei Figuren festgehalten sind. Ihr hochblaues Gewand läßt die gotisch überschlanke Figur, an der die Engländer von ehedem auch schon ganz wie heute Gefallen gefunden haben, schlanker erscheinen — ein Eindruck, den der lange Zopf nur noch weiter steigert. Wie zum Auftakt erhebt sie im ersten Bild die Arme, den Blick schelmisch auf Herodes geheftet. Und in der zweiten Figur beweist sie eine offenkundige Verwandtschaft mit ihrer Schwester auf der Veroneser Tür: in kühn geschwungener Geste beugt sie sich weit, weit hintenüber, so daß man an die Schilderung des Kirchenvaters denken muß, der alle möglichen und unmöglichen Nuditäten vor den Gästen sichtbar werden läßt. Diesmal ist es aber klar, daß Herodias ihr den sogenannten Tanz eingetrichtert hat. Schon der pfiffige Blick der ersten Gestalt legt den Gedanken nahe, daß Salome weiß, warum und wofür sie jetzt zu dem Mal der Männer hereingetreten ist. Teofanes läßt zur selbigen Zeit Herodias ihre Tochter eigens zu dem Tanz- und Mordzweck abrichten. Hier haben wir die Illustration dazu. Wie eine gestrenge Schulmeisterin sitzt Herodias vor der Tafel, die Tanzfiguren der Tochter mit weisenden Handgebärden begleitend. Und erst der Blick! Daß nur ja keine der eingelernten Stellungen vergessen wird! Jetzt oder nie muß der Würfel fallen! Und er fällt bald. Der untere Teil des Bildes, der uns in Kerkergewölbe führt, lehrt es nur zu deutlich. Der jugendliche Henker, die einzige bartlose Männergestalt, hat dem Heiligen eben das Haupt abgeschlagen und legt es in die Schüssel, die ihm Salome mit abgewandten Gesicht entgegenhält. Bedeutsam und ebenfalls an die Veroneser

Unbekannter Meister
Pisa, Baptisterium

Auffassung erinnernd ist der Leichnam des Enthaupteten wiedergegeben, der, von reichem Gewande verhüllt, in streng rechtwinkliger Stellung verharrt; in Verona bleibt er bekanntlich sogar aufrecht stehen. Und die Mutter, die auch hier wieder Platz genommen hat, kann es kaum erwarten, bis sie das Haupt des Vielgehaßten endlich, endlich in den Händen hält: beide Arme streckt sie nach Salome aus, die ihr im nächsten Augenblick die Schüssel herüberreicht, und mit bestimmtem, vielsagendem Blick schaut sie dem folgsamen Töchterlein ins Auge. Die Sprache der Blicke ist übrigens auch sonst bei allen Gestalten des Bildes sehr beredt.

Drei weitere Salomedarstellungen in Miniaturmalerei aus dem 13. Jahrhundert finden sich in der großen Handschriftensammlung P. Morgans. —

Zum ersten Mal begegnen wir jetzt auch wiederholt Behandlungen unseres Temas auf deutschen Fresken. Es seien davon die in der Hauptkirche zu Büchen im Lauenburgischen, in der Taufkirche zu Brixen und im Dom zu Braunschweig genannt.

Auf dem Brixener Fresko hat vor dem Gefängnis die Enthauptung stattgefunden. Salome, das jugendliche, von weichen Linien umflossene Mägdelein, hat das Haupt vom bartlosen Henker in Empfang genommen. Der Rumpf des Heiligen ist halb aufrecht, in scharfem rechten Winkel dargestellt, wie wir ganz ähnlich eben im englischen Psalter gefunden haben, oder auf dem Pisaner Relief und Venezianer Mosaik bald finden werden.

Die plastischen Darstellungen geleiten uns dagegen wieder in die Lande südlich der Alpen, und zwar fast ausschließlich nach Mittelitalien, nach Toskana.

Ganz in die Nähe von Antellamis Arbeiten zu Parma führen uns die Täuferreliefs des Türsturzes im Baptisterium zu Pisa, die im früheren 13. Jahrhundert entstanden sein mögen. Zwar ist die Szene durch Säulen und Pilaster abgeteilt; auch die Sicherheit in der Reliefbehandlung, wie die Unter- und Überschneidungen zeigen, größer geworden; doch verrät die ganze Behandlung mancherlei verwandte Einzelzüge.

Herodes, im römischen Cäsarenstil, sitzt mit zwei Gästen beim Mal; aller Blicke sind auf Salome gerichtet, die davor mit Händen und Armen choreografische Figuren in schlanker Anmut ausführt; wie schon beim alten Kirchenvater Basilius im fünften Jahrhundert und bei Antellami tritt aber auch hier das Symbol des Bösen in Gestalt des geflügelten Satans auf. Antellami ließ es beim Andeuten; der Pisaner läßt den Bösen zweimal in Erscheinung und Wirksamkeit treten. Das erstemal stellt er die Verbindung zwischen Herodes und Salome her; das zweitemal muß er die böse Einflüsterung zwischen Mutter und Tochter zustande bringen. Die sorgfältige Gewandbehandlung, die die jungfräulichen Formen der Salome so anmutig zur Geltung bringt, verdient besondere Beachtung. Der nächste Abschnitt führt ins Gefängnis und zeigt uns den Henkersknecht, wie er eben der Salome und ihrer Dienerin die Schüssel mit dem Haupt überreicht. Mit scharfem dramatischem Akzent ist in ähnlicher senk-wagerechter Linie, wie auf der englischen Miniatur, in scharfer Überschneidung der Rumpf des Enthaupteten vorne herübergelegt, jedem Beschauer alsogleich in die Augen fallend. Der Henker steht mit erhobenem Schwerte hinter dem Vorderteil des Leichnams. Acht Jünger, mit großem technischem Geschick auf engsten Raum zusammengedrängt, trauern um den Toten und bestatten ihn.

Etwas luftiger und durch die Postamente darüberstehender Figuren kräftiger getrennt sind die Reliefszenen im Türsturz des Baptisteriums zu Pistoja. In vier Bildern wird das Leben Johannis vorgeführt: ganz links die Gefangennahme, ganz rechts die Grablegung; die beiden mittleren sind Herodes und Salome gewidmet.

Eigenartig und mit keiner der bisherigen Darstellungen in irgendwelchem Zusammenhang stehend ist die Täufergeschichte in einem Kunstzweige geschildert, der uns jetzt, im 13. Jahrhundert, zuerst begegnet: in der Glasmalerei. Ein Fenster der Katedrale zu Bourges schildert in herrlichem romanischen Stil die ganze Geschichte des Täufers in dramatisch ungemein belebten, tief und fein empfundenen Szenen.

Kirchenfenſter
Bourges, Katedrale

Links unten beginnt die Erzählung: Johannes schreitet aus der Wüste daher, allem Volk predigend. Beim Festmal sitzt Herodes gramgebeugt, wol über des Täufers Vorwürfe, neben ihm Herodias, ebenfalls bekrönt. Auf der nächsten Tafel ist Salomes Tanz geschildert. Erst steht sie ruhig, wie wenn als ob sie sich sammeln wollte, nur eine Hand ist leise bewegt, ganz ähnlich wie im englischen Psalter. Um so merkwürdiger aber ist die andere Tanzfigur: in elegantem Schwunge tanzt sie da auf den Händen, mit merkwürdigem Sinn für die plastische Schließung der Linie schwingt sie ihre Füße in die Höhe. Eine romanische Architektur deutet in miniaturhafter Weise an, daß die Tanzszene im Festsaal stattfindet. Diese zweite Figur ist übrigens ja nicht, wie man vielleicht glauben könnte, ein reines Fantasiegebilde des Künstlers; im Gegenteil ist es, wie bereits kurz gestreift, sicher ein schon damals beliebtes Kunststückchen des fahrenden Volkes, der Seiltänzer und sonstigen Vogelfreien gewesen, mit solcherlei brotlosen Künsten ihr kärgliches Brot zu verdienen. Auch heute noch können wir gelegentlich einmal solchen Schaudarstellungen begegnen, dann heißt es der Schlangenmensch oder das Sehnenweib oder ähnlich; und die moderne Anatomie hat es sich nicht nehmen lassen, gerade diese merkwürdige Stellung aus bestimmten Beschaffenheiten der Muskeln und Bänder zu erklären.

Doch zurück zu unserem Fenster. Auf dem nächsten Bild neigt sich der Heilige aus seinem romanischen Gefängnis heraus, die Hände zum Gebete zusammengelegt, des Hiebes mit dem kurzen Schwert gewärtig. Das abgeschlagene Haupt gibt der Henker dem jungen erschreckten Fräulein, die es dann der gekrönten Herodias als folgsame Tochter, aber doch mit dem Ausdruck tiefster Ergriffenheit überreicht. Als Abschluß der Tragödie holen zwei schwebende Engel die geschlechtslose Seele des Heiligen in den Himmel hinauf.

Wahrlich, welch große und hohe Kunst muß es gewesen sein, die zu jenen Zeiten schon die ganze Handlung so ungemein belebt und packend schildern konnte, die mit dem widerstrebenden Material gar nicht mehr zu kämpfen hatte, die im Gegenteil die Schranke dieses Widerstrebenden sich zur Staffel neuer mächtiger Wirkungen machte! Und dabei welch scharfer Ausdruck der seelischen Empfindungen, welche Innigkeit des Gefühlsausdrucks und welche rege Anteilnahme des Künstlers!

6

Legendenbildung

Wiederholt sind wir auf unserer bisherigen Wanderung Ansätzen zur Legendenbildung begegnet; so bei Doroteos, der die Herodiastochter in den zugefrorenen See Genezaret einbrechen läßt, bei Georgios Cedrenus im 11. Jahrhundert, der ihr ein ähnliches Ende zuteil werden läßt, und vor allem beim Enrippos, von dessen behaglicher breiter romanhafter Ausspinnung wir eingehend Kenntnis genommen haben.

Es ist naturgemäß, daß die Legende da einsetzt, wo die Geschichte aufhört, also beim Ende der Herodianer. Waren darüber die geschichtlichen Überlieferungen überhaupt schon knapp und dürftig, so verlangte wenigstens das moralische Gleichgewicht der sittlichen Weltordnung und die christliche Nächstenliebe, daß den Missetätern und Verbrechern Gleiches mit Gleichem vergolten werde. Hat doch schon der wenig köstliche Josefus an das Ende des Herodianerhauses seine mißliebigen Folgerungen und Moralpauken geknüpft.

Viel war ja, wie gesagt, über die weiteren Lebensschicksale von Herodes, Herodias und Salome nicht überliefert; bestimmt kannte man das unglückliche Ende des alten Ehepaares. Man wußte, daß Herodes in die Verbannung geschickt und dort gestorben war; man wußte auch, daß sein tapferes Weib ihn im Unglück seiner alten Tage nicht im Stiche gelassen hat. An Salome getraute sich die freie Mytenbildung schon deshalb nicht so schnell heran, weil zu bekannt war, daß sie mit dem König Aristobul von Chalkis in glücklicher Ehe lebte.

Der Bericht des Doroteos ist aber nicht ganz geistiges Eigentum und freie Erfindung des Schreibers. Lange vor ihm, im fünften Jahrhundert, hat ein spanischer Chronist, Flavius Julius Dexter, dessen Leben und Werk freilich in Frage gezogen wird, zum Jahre 34 die Nachricht gebracht: „Als

Herodias einst auf der Eisdecke des Sicoris, des Flusses von Ilerda, tanzte, brach sie ein und ging elend unter." Hier sind also wieder einmal Herodias und Salome in Eine Person, und zwar in die Gestalt der Mutter zusammengeschmolzen, was wir schon bei Origines im zweiten, dritten Jahrhundert kennen lernten, was wir vor allem auch in der ältesten bildlichen Darstellung der Täufertragödie, in der griechischen Handschrift von Sinope aus dem sechsten Jahrhundert fanden.

Und es ist wol mehr als äußerer Zufall, daß der Grieche N. G. Polites, der in unserer Zeit Sagen und Legenden seines Volkes sammelte, eine Fassung der Herodiassage mitteilt, in der die beiden weiblichen Gestalten ebenfalls in der einzigen Figur der Mutter aufgegangen sind:

„Herodias, um derentwillen Johannes sein Haupt verlor, wollte einmal über einen gefrorenen Fluß gehen. Aber sobald sie ihre verfluchten Füße auf das Eis gesetzt hatte, brach es, und sie versank; nur ihr Kopf blieb auf dem Eis haften zur Strafe für den Tod des Heiligen."

Verwandt mit dieser Erzählung ist die syrische Legende, die jedoch nicht Herodias, sondern die Tochter im Eis einbrechen läßt:

„Salome, Herodias' Tochter, ging einmal an einem sehr kalten Wintertage auf einen hartgefrorenen See, um dort auf dem Eis herumzutanzen. Sie war sehr schön geputzt, besonders zierlich waren ihre Schuhe anzusehen. Dies sah das Eis und fing an, erzürnt zu krachen, jählings barst es von unten und schnitt der armen einsinkenden Jungfrau den Kopf ab. Mit Schauder sahen es die ringsumherstehenden Großen und Höflinge, die das Mädchen zu diesem Tanz eingeladen hatten. Ihre im See versunkene Leiche ward nicht mehr gefunden."

Bei Gelegenheit eines Eisfestes bricht also Salome in den See vor den Augen des ganzen Hofstaats ein und geht rettungslos zugrunde. Die Rolle des Kirchenvaters, der sich über die weltliche Freude an Putz und Tanz ärgert, ist hier der Eiskruste zugefallen. Selbst die Natur muß sich gegen sich selber unfreundlich und gehässig gebärden — ein Zug, der sich in der byzantinischen Legende, deren Wortlaut uns leider nicht erhalten ist, wieder findet. Hier tut sich sogar die Erde auf, um Salome lebendigen Leibes zu verschlingen.

Legendenhafte Züge sind auch in das Bild verwoben, das uns aus früherer Zeit die koptische Sprache erhalten hat. Hier wird mit großem Pomp das Königsfest gefeiert, und die Geheimmittel alter orientalischer Körper- und Schönheitspflege, die hier mitgeteilt sind, werden manche Leserin besonders fesseln.

„Herodias selber und die Tochter waren dabei, als ein großer Festtag stattfand und alles sich freute. Herodias rief den Prytanen und versprach ihm eine Unze Silber. Er führte darauf ihre Tochter in den Bankettsaal, auf daß sie hier ihre Künste zeige, und die Mutter sagte sich: ‚Sie wird den König verführen, daß er den Johannes töten wird.' Schon war aber ihre Tochter über alle Liste und Verführungskünste Herr. Als der König sie fertig zum Beginn des Tanzes sah, da wurde er von einem heftigen Verlangen nach ihr ergriffen und befahl, sie in die Mitte des Triklíniums zu führen, gegenüber der Tafel, an der getrunken wurde. Es war zwei Uhr nachts, d. h. am Morgen des zweiten Tages, im Monat Elul, der dem Monat Tot bei den Ägyptern entspricht. Das junge Mädchen nahm in ihre Hände eine köstliche Rose und eine Lilienblüte, die einen lieblichen Geruch verbreitete. Auf den Kopf setzte sie sich eine kostbare goldene Schlange, bekleidet war sie mit einem zarten Tanzkleid, übersäet mit Blumen, und mit einem Untergewand von Purpur. Mit allen möglichen Listen begann sie, den König zu verwirren, sang dabei auch wohlklingende Hymnen. Mehr und mehr ward der König von ihr umstrickt, als er sie tanzen und in tausend Arten springen sah, die sich nicht aufzählen lassen. Da baten die Zechgenossen, er möge ihr eine Belohnung geben. Und der König sprach zu ihr: ‚Erbitte von mir, was du willst. Alles stelle ich dir zur Verfügung, was die Macht Roms geben kann, ebenso wie die eigene Macht meines Königsreichs. Um was du mich bitten wirst, das soll dein sein.' Die Mutter hatte ihr aber befohlen, das Haupt Johannes des Täufers auf einer Schüssel zu verlangen. Der König aber sprach: ‚So sage mir doch, was du als Preis des Tanzes forderst'. Und sie, ja sie sagte: ‚Gib mir jetzt sogleich das Haupt Johannes des Täufers auf einer Schüssel." usw.

Diese Fassung der Erzählung, die wohl ebenfalls einen Kirchenvater zum Vater hat, wies mehrere bemerkenswerte Zutaten auf. Vor allem ist es hier das erstemal, daß Herodes mit lüsternem Auge nach seiner Stieftochter blickt. Die Erotik der Inzucht hält im Hause der Herodianer ihren Einzug. Der Gewandung der Salome ist eine liebevolle Einzelschilderung gewidmet; man ist fast versucht, an die so fein sinnliche bildliche Darstellung der Herodias in der Sinopehandschrift zu denken, wo die schönen Formen der Herodias so unaufdringlich vom Obergewand zur Geltung gebracht werden. Selbst der Lilie als Beigabe zum Solotanz sind wir bereits auf der köstlichen Reliefdarstellung Antellamis zu Parma begegnet, und es ist wohl kein Zufall, daß auch hier der äußeren Eleganz der schönen Tänzerin so liebevoll Sorge getragen ist.

Mit zu den schönsten Legendenbildungen, die um unseren Stoff gewoben sind, gehört unstreitig die bulgarische Salomelegende, die durch die Frische ihrer Fassung nicht weniger besticht als durch neue Glanzlichter, die sie da und dort aufsteckt. Merkwürdig ist darin übrigens die enge Verwandtschaft bedeutsamer Einzelheiten mit der Sage vom Fridolin.

„Johannes war der einzige Sohn seiner Eltern; er wußte sehr schön zu singen, und deswegen hatte ihn der König als Diener und Sänger zu sich genommen. Wenn er sich zur Kirche begab, hielt sich Johannes immer an seiner Seite. Als eines Tages Johannes wiederum beim König war, bemerkte er, daß die Königin einen Liebhaber hatte. Da diese fürchtete, er möchte sie beim König verraten, suchte sie ein Mittel, ihn aus dem Hause zu treiben, und gewöhnte sich an, dem König immer in den Ohren zu liegen: ‚Wie du auch willst, es wird unvermeidlich sein, daß du den Johannes entläßt, daß du ihn töteſt.‘ Der König hatte aber eine Witwe zur Frau genommen, die aus erster Ehe eine Tochter hatte — die wußte schön zu singen und die ratnachitzi (einen sehr schnellen Tanz) zu tanzen, was dem König gar wohl gefiel, so daß er sie sehr lieb hatte. Ehe man sich eines Tages zur Tafel begab, gebot ihr die Mutter, das Haupt des Johannes zu fordern, wenn der König sie bitten würde zu tanzen, ja es überhaupt nur um diesen Preis zu tun. Sie setzten sich zur Tafel und aßen, was es zu essen gab; dann sprach der König zu dem jungen Mägdelein: ‚Wohlan, tanz und sing uns ein wenig.‘ Sie aber antwortete: ‚Ich will dir tanzen und singen, wenn du mir gibst das Haupt Johannes des Täufers.‘ Der König liebte sie so sehr, daß er nichts Eiligeres zu tun hatte, als zu befehlen, dem Johannes das Haupt abzuschlagen. Man stellte daher den Scharfrichter vor die Tore der Stadt und sagte ihm: ‚Schlage das Haupt dem ersten Menschen ab, den wir dir schicken und bring es her.‘ Und man schickte den Johannes vor die Stadt; als der aber an einer Kirche vorbeiging, sprach er zu sich: ‚Mein Vater hat mir geboten, nirgends hinzugehen, vor dem Ende einer Messe.‘ Und er blieb an der Pforte der Kirche und wartete auf das Ende der Messe und ging erst dann weiter. Währenddessen aber schickte der König gerade den Liebhaber der Königin aus, der sehen sollte, wie die Sache stünde. Als der nun an der Kirche vorbeiging, bemerkte er den Johannes: ‚Johannes, was machst du da?‘ ‚Was mein Vater mir geboten hat, meine Angelegenheiten nur nach der Messe zu betreiben. Geh, setz deinen Weg fort; ich werde dich in einigen Augenblicken einholen, wenn die Messe zu Ende ist.‘ Jener ging weiter; der Scharfrichter aber, getreu dem Befehl, dem ersten der komme, das Haupt abzuschlagen, schlug dem Liebhaber der Königin das Haupt ab. Als Johannes ihn einholen wollte, gab er ihm das Haupt zu tragen, und Johannes trug es auf die Tafel des Königs. Als der König das sah, sagte er: ‚Johannes, was hast du getan?‘ ‚Ich? Nichts. Der Scharfrichter gab mir das Haupt, es herzubringen, und ich habe es gebracht. Mein Vater hatte mir geboten, nichts vor dem Ende der Messe zu tun; und wie

Silbernes Relief, 10. Jhdt.
Rom, Vatikan

ich mich vor der Kirche aufhielt, rief mich dieser Mann, aber ich sagte, er solle seinen Weg fortsetzen; und als ich ihn einholen wollte, gab mir der Henker dieses Haupt, daß ich es hierher trüge.' Da schrie die Tochter des Königs: ‚Ich will nicht dieses Haupt, sondern das seinige.' Und der König ließ den Henker holen und dem Johannes das Haupt vor den Augen des jungen Mädchens abschlagen; die legte es auf einen Teller und tanzte damit. (Diese Szene kann man auf einem Bild im Kloster sehen.) Dann warf sie das Haupt in die Nesseln und Kornelkirschensträucher, und so rot auch die Kornelkirschen waren — sie wurden purpurn. Bald aber wurde die Königin krank und wünschte, daß man ihr ein wenig Nesseln koche; als man sie pflückte, fand man das Haupt des Johannes. Unterdessen aber war dem Johannes ein anderes Haupt gewachsen, und er sagte, daß das abgeschlagene Haupt das sündige gewesen sei."

Eine Menge neuer Einzelheiten vermittelt uns diese bulgarische Erzählung; der Liebhaber der Königin ist eine neue Gestalt in unserem Drama; der zweifache Tanz der Salome, erst um das Haupt zu gewinnen, und dann ein Tanz mit dem Haupt selber, ist eine ganz neue Beigabe. Es ist wol sicher anzunehmen, daß dieser Tanz mit dem Haupt ein Vorbild in der bildenden Kunst hat. Gerade in der bildenden Kunst läßt sich diese Zusammenschweißung insofern leicht erklären, als der Künstler einmal als treibendes Hauptmotiv der Handlung Salomes Tanz darstellen mußte, als er aber andererseits auch die Katastrofe des Dramas, die doch vom kirchlichen Standpunkt aus viel wichtiger war, ebenfalls geben mußte. Beschränkungen irgendwelcher Art mögen ihn gezwungen haben, beide Einzelheiten zusammenzulegen, und so mag das Bild der mit dem Haupt tanzenden Salome entstanden und als Ausdruck an Salomes Freude über ihren Erfolg auch psychologisch glaubhaft gemacht sein.

Unsere Vermutung wird durch die Wirklichkeit bestätigt. Zwar wissen wir nicht, wo das vom Erzähler gemeinte Kloster zu finden ist; dafür sind uns andere bildliche Darstellungen des Tanzes mit dem Haupt erhalten.

Die ältere dieser Szenen ist auf einem silbernen Kirchenbuchbeschlag der Taufkirche zu Florenz, jetzt im Vatikan, gearbeitet; er ist griechischer Herkunft und dürfte vor allem auch deshalb noch sehr hohen Alters sein, weil hier diese beiden Frauengestalten der Mutter und Tochter noch nicht getrennt sind, wie wir es schon auf der griechischen Miniatur des sechsten Jahrhunderts gesehen haben.

Herodes mit der Krone auf dem Haupt, sitzt, die Füße auf einem Schemel, vor seinem Tischlein. Auf der anderen Seite führt Herodias-

Salome ihre Tanzkünste auf, die Schüssel ist freischwebend auf dem Haupt angebracht. Der Kleidung ist besondere Sorgfalt gewidmet, und vor allem Herodias fraulicher Busen kräftig betont. Eine Mauer schließt das Bild rückwärts ab; ein Leibdiener des Königs lehnt mit fast wehmütigem Ausdruck daran.

Einen wesentlichen Fortschritt in der ganzen künstlerischen Behandlung bedeutet die andere Darstellung des zweiten Tanzes. Einmal sind nun Herodias und die Tochter zwei Gestalten; dann ist die Stellung der Schüssel auf dem Kopfe glaubhafter wiedergegeben u. a. m.

In der Taufkapelle der Markuskirche zu Venedig zeigt das Mosaikbild über der Eingangstür das Fest des Herodes. Der Künstler hat sich hier mit der Darstellung der einen Szene des Festmals, in der Salome mit dem abgeschlagenen Haupt auf dem Kopfe einen Tanz aufführt, genug sein lassen. Vor einer Palastarchitektur sitzt Herodes, bekrönt, mit seiner Gemalin und einem Gast hinter einer reich bedeckten Tafel. In der Linken das bekannte Trinkgefäß, scheint er mit der Rechten seine Bewunderung über Salomes Künste ausdrücken zu wollen. Auch der Gast hält mit seinem Erstaunen nicht zurück, wogegen Herodias mit der rechten Hand sogar den Beschauer auf ihrer Tochter Künste aufmerksam macht. Wol dem inneren Gleichgewicht der Darstellung zuliebe hat der Künstler auf der anderen Seite einen Speisenträger angebracht. Zeichnet sich die Darstellung des Königs durch Ernst und Strenge aus, so soll Salome, in leicht beschwingter Bewegung, eher den Eindruck jugendlich holder Grazie vermitteln: ihr lustiges reich verbrämtes Kleid läßt den graziösen Schwung ihrer Tanzbewegung gut zur Geltung kommen. Die Rechte hat sie zur Tanzfigur erhoben, mit der Linken hält sie die Schüssel auf ihrem Kopf fest. Im Gesichtsausdruck drängt der mitleidig traurige Zug den tanzfreudigen ganz zurück. In ihrem Profil kann man im Gegensatz zu dem streng semitischen Typus der anderen Figuren fast eine Angleichung an das geschichtlich überlieferte Porträt mit einer eher griechischen Nasenbildung sehen.

Wir sind damit auf italienischen Boden gelangt, wo die Legendenbildung abermals ihre eigenen Wege ging. Herodias Tochter ist hier, wie man annehmen darf, mit älteren volkstümlichen Überlieferungen in Zusammenhang gebracht worden, und zwar mit der wüsten ungestalten Fee Befana (aus epiphanias entstanden), der Geschenkbringerin. Am Dreikönigstag setzt man dort ihr zu Ehren eine aus alten Lumpen gemachte Puppe ans Fenster.

In Frankreich ist die Fee Abonde eine Verbindung mit Salome-Herodias eingegangen:

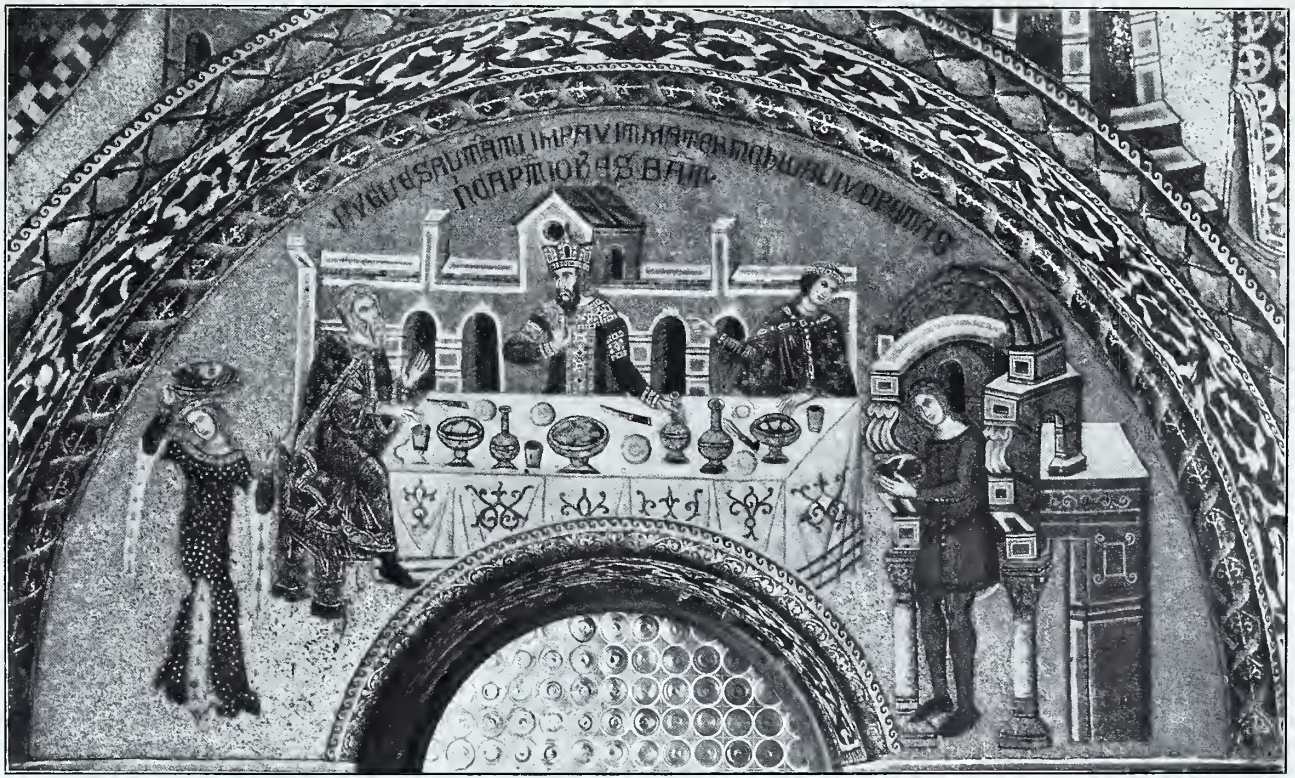
„Die Häuser, die sie besucht, segnet sie mit Überfluß. Ihr ähnliche Frauen in ihrem Gefolge nehmen von Speise und Trank, die sie in den Häusern finden, ohne daß man eine Abnahme bemerkt, wenn die Gefäße nur leicht oder gar nicht zugedeckt sind. Finden sie sie aber fest verschlossen vor, so essen und trinken sie nichts davon, sondern verfluchen sie. Auch in Hainen und Ställen erscheinen sie mit Wachsfackeln, und der Herrin gehört ein Drittel der Welt."

Von Oratsee wird folgendes Märlein berichtet:

„Herodias, eine riesengroße Hexe, die in der ländlichen Überlieferung öfter vorkommt, hatte eine elegante Gondel gesehen, die auf dem See von Orat schaukelte, und bat die Feen, sich neben sie hinsetzen zu dürfen. Aber diese Jungfrauen schauderten vor einer so entsetzlichen Gesellschaft zurück. In ihrer Wut riß sie von den Bergabhängen ungeheure Granitblöcke los und schleuderte sie in den See, wo man sie noch heute sieht. Der Kahn wurde von den aufgeregten Wellen verschlungen, aber die Feen konnte Herodias nicht erreichen. Sie verwandelten sich nämlich in Hirschkühe, um sich schneller zu retten, und verbargen sich in den weiten Höhlen von Cébiran."

Weniger ergiebig ist die englische Legende, in der wie bei Hieronymus Herodias als Tochter des Araberkönigs Aretas eingeführt wird. Auch hier singt die Tochter zu ihrem Tanz. Das abgeschlagene Haupt behält Herodias bei sich, damit es nicht mit dem Rumpf wieder zusammenwachse und der Täufer so auferstehen könne. Auch die schottische Legende vermag trotz ziemlicher Ausdehnung nicht weiterhin zu fesseln.

Bleibt also noch die deutsche Legendenbildung. Die versetzt Herodias ins wilde Heer, ja sogar an dessen Spitze. Neben Diana, neben Holda wird sie dann auch eine führende Gestalt bei den nächtlichen Hexenfahrten. Schon im frühen Mittelalter übernimmt Salome die Rolle einer heidnischen Göttin; ja ihr Kult scheint neben dem der Diana, der heidnischen Mondgöttin, weitverbreitet gewesen zu sein. Im 10. Jahrhundert wettert ein Veroneser Bischof dagegen, daß der Kultus der Herodias über ein Drittel der ganzen Welt verbreitet sei. Der flandrische Magister Nivardus, der um die Mitte des 12. Jahrhunderts sein lateinisches Tierepos Reinhardus Vulpes verfaßte, erzählt uns darin auch ausführlicher von Herodias und dem Weg, den sie zu machen hatte, bis sie Aufnahme in die Gemeinschaft der bösen und teuflischen Geister fand (I, 1139 ff.):



Mosaik
Venedig, Markuskirche

Durch diesen Sproß (Herodias Tochter) stieg
des Herodes Ansehn,
Und glücklich wäre er durch sie gewesen,
Wenn unglückselge Liebe nicht ihr Herz
Getroffen hätte. Glühend vor Verlangen,
Des Täufers Weib zu werden, hatte sie
Gelobt, nie einem Manne zu gehören,
Wenn sie nicht diesen zum Gemal erhielte.
Doch als dem Vater ihre Liebe kund ward,
Ließ er den unschuldigen Heiligen
In grauser Wut enthaupten. Trostlos fordert
Die Maid, daß man das abgeschlagne Haupt
Ihr bringe, und der königliche Diener
Trägt es herein auf einer Schüssel. Sanft
Mit ihren weichen Armen es liebkosend,
Benetzt mit Tränen sie das teure Haupt,
Und will mit glühenden Küssen es bedecken.
Doch wie ihr Mund es zu berühren sucht,
Weicht es zurück von ihr und bläst sie fort.
Emporgewirbelt von des Hauches Wehen
Fliegt sie von dannen. Des Johannes Zorn
Treibt durch die luft'ge Bahn des weiten
Himmels
Sie rächend fort. Der Tote peinigt noch
Die Arme, die er lebend nicht geliebt.
Doch das Geschick läßt sie nicht ganz ver-
derben.
Der Ruhm und die Verehrung, welche ihr
Zuteil wird, lindert ihres Jammers Qual.
Der dritte Teil der Menschheit huldigt ihr.
Von Mitternacht bis zu dem ersten Schrei
Des schwarzen Hahnes hält sie auf der Erde
Als Eiche oder Haselstaude Rast.
Nun führt sie, die Herodias einst geheißen,
Den Namen Faraildis. Niemals fand man,
Noch wird man jemals finden ihresgleichen.
(Übersetzt von A. Englert)

Hier ist also die Liebe Salomes zu Johannes zum erstenmal als wesentlicher Bestandteil der Tragödie gegeben, und Oskar Wilde hat in dem Bildner der mittelhochdeutschen Legende einen Vorläufer, der ihm die dramatischen Gipfel und Wipfel seines Schauspiels eigentlich vorweggenommen hat. Wir haben die brünstige Liebe Salomes zu Johannes; das abgeschlagene Haupt will die Herodiastochter mit Küssen bedecken; und auch der dramatischen Forderung des Unterganges der Heldin, in beiden Fällen durch eine höhere Gewalt, ist hier schon Rechnung getragen. Es wäre drollig gewesen, wenn bei dem Gezeter und Geheule der Spießer und Kunstidioten, die seinerzeit das Auftreten von Wildes prachtreicher Dichtung begleiteten, wenn man das alberne Geschwätz von der Verderbtheit der modernen Zeit, der auf den Schild erhobenen Perversität, und was man sonst alles für geistreichen Unsinn zu hören bekam — wenn angesichts dieser Tatsache einer aufgestanden wäre und aus dem alten Tierepos bewiesen hätte, daß die Menschheit vor achthundert Jahren schon genau so verderbt und entartet usw. gewesen sei wie heute. Das wäre wieder einmal ein köstlicher Witz der Geschichte gewesen, und den Nörglern und Schwarzsehern hätte man so ergötzlich übers Maul wischen können.

Eine andere mittelalterliche Legende hat sich noch mit dem Ende der Herodias befaßt, die sogenannte legenda aurea. Danach soll Herodias

das abgeschlagene Haupt haben verhöhnen wollen; dies bläst ihr aber ins Gesicht, und Herodias fällt tot um.

Wie weit verbreitet übrigens die deutsche Legende selbst noch in späterer Zeit war, beweist nichts besser, als daß noch im 16. Jahrhundert ein Künstler wie Albrecht Altdorfer in einem seiner feinen kleinen Blätter das wilde Heer darstellt mit Diana an der Spitze, in deren Gefolgschaft sich auch die Herodiastochter eingefunden hat. —

Aber auch Johannes mußte es sich gefallen lassen, in den Kreis der unchristlichen heidnischen Welt aufgenommen zu werden. Weder seine Heiligkeit noch sein Martyrium schützten ihn davor. Manche Überlieferungen räumen ihm sogar einen Ehrenplatz ein, wenn sie ihn an Wotans Stelle das wilde Heer anführen lassen. Oder er —, der Wüstenprediger und Moralpauker — wird gar noch an Stelle Freyers zum Liebesgott in der germanischen Sagenwelt.

Da das Geburtsfest Johannis, der 24. Juni, in die Zeit der Sommersonnenwende fiel, war es natürlich, daß dieses regelmäßige Fest vorchristlicher Zeit im Johannisfest seine gegebene Fortsetzung oder Wiederauferstehung, wenn man so will, fand. Wohl der verbreitetste der dabei üblichen Gebräuche war das Johannisfeuer, das auch heute noch in manchen Ortschaften, besonders in Süddeutschland, angebrannt wird. Die junge Welt sang und tanzte um das Feuer herum, das am Vorabend des Tages angezündet wurde; selbst die Behörden ließen es sich ehedem nicht nehmen, dabei zugegen zu sein. Strohpuppen, Blumen und Reisigbündel, Tierknochen und ursprünglich selbst lebende Opfertiere wurden ins Feuer hineingeworfen, teils um die Spender von Krankheiten zu reinigen, teils um den Einfluß böser Geister abzuwenden. Es wäre zu verwundern, hätte sich die christliche Legendenbildung nicht auch mit der Entstehung des Johannisfeuers befaßt. Zwei österreichische Legenden suchen diesen Brand, dessen heidnische Herkunft auf der Hand liegt, aus dem Leben Johannis zu erklären. Nach der einen mußte Johannes einmal im Schutz der Dunkelheit vor Verfolgern flüchten; beinahe hätten sie ihn eingeholt; da brach plötzlich eine Flamme aus der Erde hervor, und Johannes war unsichtbar. Die andere um St. Pölten entstandene Wendung läßt Johannes während der Taufe im Jordan eine angezündete Kerze halten. Die Feinde erkennen ihn abermals daran; als sie ihn aber ergreifen wollen, erscheint plötzlich eine Menge Lichter, und sie verlieren seine Fährte.

Der in Süddeutschland früher am 24. Juni übliche Johannistrunk ist, im Gegensatz zu dem am Feste Johannis des Evangelisten gereichten Johanniswein, ebenfalls ein Überbleibsel des altgermanischen Gottheiten gebrachten Minnetrunks.

Über ganz Europa war auch die Sitte der Johannisbäder und Johanniswaschungen verbreitet. Das Wasser soll um diese Zeit eine besondere Heilkraft haben; vielfach wurden dabei auch Blumenopfer in die Flüsse geworfen. Petrarka erzählt sogar ziemlich ausführlich von den Waschungen, die am Vorabend von Johanni Kölner Frauen und Mädchen im Rhein vorgenommen haben.

Schon Augustinus ist auf die Bäder und Waschungen im Meer am Vorabend des Johannistages schlecht zu sprechen. Um so mehr, als bei solchen Gelegenheiten der Vorfeiern, wie schon erwähnt, vielfach unzüchtige Liebeslieder und ähnliches böse Zeug abgesungen wurde; der Klerus sah sich sogar veranlaßt, die Vorabendandachten des heiligen Tages abzuschaffen, weil dabei, oder vielmehr nachher, die Mädel nur allzuoft ihre Jungfrauschaft verloren hatten.

Aus dem Johannistanz um das brennende Feuer sollte sich in späterer Zeit geradezu noch eine Volkskrankheit entwickeln, da er zu einer wahren Tanzwut ausartete.

Selbst für den köstlichen, ursprünglich aus der Botanik herkommenden Begriff Johannistrieb mußte ausgerechnet unser heiliger Wüstenprediger und Fleischabtöter seinen Namen hergeben. Goethe, der große Heide, möge zu diesen heidnischen Betriebsamkeiten das letzte Wort haben:

Johannisfeuer sei unverwehrt,
Die Freude nicht verloren!
Besen werden immer stumpf gekehrt
Und Jungens immer geboren.

7

Morgenröte der neuen Zeit

Der Mann, der an der Spitze unserer neuen Kultur steht, der mit schmetterndem Schlage die Tore sprengte, die ins neuzuentdeckende Land unserer Zeit den Weg öffneten, der mit rücksichtsloser Energie das Recht und den Willen zur Macht der einzelnen Persönlichkeit lebte und verfocht: dieser Mann ward unserer Kultur in Dante. In urgewaltiger, ja unnahbarer Größe steht dieser übermächtige Gigant da, zu späteren und spätesten hinüberblickend.

Dante kennt Salome oder Herodias noch nicht als Sünderinnen der Liebe. Seinen nach großen Tugenden und Lastern suchenden Blick hat die biblische Episode von den Herodianern anscheinend nicht fesseln können. Nur ganz flüchtig deutet er im Paradies an, daß ihm das Schicksal des Täufers nicht unbekannt geblieben ist (XVIII, 133 ff.):

> Du freilich sprichst: Zum Wüstenprediger wendet
> Sich mein Verlangen alle Tage frischer,
> Der durch den Tanz als Märtyrer geendet —

In der Gemeinschaft derer, die durch Liebe gesündigt haben, im zweiten Kreis der Hölle, wo Paris und Tristan, wo Semiramis und Kleopatra, wo insbesondere die von dorther unsterbliche Francesca da Rimini in ruhelosem Treiben ihre Vergehen büßen müssen: hier wird man die Gestalten der Antipasfrauen vergeblich suchen.

Wenn nun auch Dante unserem Tema keine weitere Beachtung geschenkt hat, so zeigt doch die andere Literatur des Trecento, daß der Stoff auch für diesen Zeitraum noch genug des Fesselnden bot.

So hakt der griechische Kirchenvater Nikeforus Kallistus bei der Legendenbildung, die wir im vorigen Abschnitt kennen gelernt, mit Glück ein und gibt eine neue Wandlung der Ursachen, die das Ende der Salome herbeigeführt haben:

Roselli-Missale, 14. Jhdt.
Turin, Universitätsbibliotek

„Als die Tochter der Herodias zur Winterszeit einen zugefrorenen Fluß passieren mußte, ging sie zu Fuß über die Eisdecke. Als die aber nach dem Willen des Himmels brach und Salome bis zum Hals versank, tanzte sie in wollüstigen und geschmeidigen Bewegungen, diesmal nicht auf der Erde, sondern im Wasser. Ihr Kopf jedoch, der vom Eis festgehalten und abgeschnitten wurde, tanzte auf dem Eise den Totentanz. So geschehen zum Gedächtnis ihrer Greueltat."

Die Form der Strafe und Vergeltung bleibt also dieselbe wie früher, nur Einzelheiten im Vollzug erfahren eine veränderte Darstellung. Und es wird sich späterhin zeigen, daß auch bis in die neuere Zeit herauf diese legendären Fassungen vom Tode der Salome lebendig blieben. Erst als sich die freie Literatur unseres Stoffs bemächtigte, wurden diese mittelalterlichen Gebilde in den Hintergrund gedrängt. —

Es wurde bereits darauf hingewiesen, wie weit sich die mittelalterlichen Profeten- und Misterienspiele zurückverfolgen lassen. Man kann nicht genug bedauern, von diesen uralten Profetenstücken nichts erhalten zu wissen. Von dem ältesten, für unser Tema in Frage kommenden Misterienspiele, dem ersten Frankfurter Passionsspiel des Bademar von Peterweil ist uns wenigstens die sogenannte Dirigierrolle, eine Art Regiebuch mit Stichworten, erhalten. Aus dem Jahre 1350 stammt das erhaltene Stück. Johannes hat hier die Vermittlung vom Alten zum Neuen Bund herzustellen. Die einzelnen Szenen im Leben des Täufers sind, soweit sich aus dem erhaltenen Bruchstück feststellen läßt, ganz lose und unvermittelt nebeneinandergesetzt. Eben tauft der Vorläufer den Herrn, in der nächsten Szene hält er dem Herodes schon eine Moralpauke. Der Tanz des Mädchens steht an der Spitze der Gastmalfeier; der König ist

Vesperale, 15. Jhdt.
Zittau, Stadtbibliotek

zufrieden, die Tochter tanzen zu sehen, und auf den Rat der Mutter hin verlangt die Tochter nach Aufforderung des Königs das Haupt des Täufers. Und als ihr Wunsch erfüllt wird, bricht sie aus in den Freudenruf: wohl mich, wohl mich, wohl mich! Die Jünger holen den Leichnam und stimmen einen feierlichen Grabgesang an: ecce quomodo moritur justus, mit dem

dieses Passionsspiel, das sich in allen Teilen eng an den biblischen Bericht anschmiegt, seinen ernsten Abschluß findet. Wie weit die Charaktere in ihren Handlungen und Äußerungen begründet sind, lassen die erhaltenen Bruchstücke nicht erkennen; doch wird man kaum fehlgehen in der Annahme, daß die Begründung im einzelnen noch sehr in den Anfängen steckte.

Ungefähr in dieselbe Zeit ist auch das Kreuzensteiner Passionsspiel zu verlegen, von dem ein paar Bruchstücke aus der Johannestragödie erhalten sind. Zuerst beglückwünschen Herodiana und ihre Tochter den König zum Fest. Johannes scheint, wie sich bald zeigt, dem König in einem Brief sein Lasterleben vorgeworfen zu haben; zwei Ritter sendet der König aus, den Anmaßenden in seine Grenzen zurückzuweisen. Anscheinend vergeblich; denn es wird bald zur Verhaftung geschritten.

Ein anderes Bruchstück führt uns gleich mitten in den Festsaal und in die Festlichkeiten. Herodes möchte einen Tanz sehen. Königlich, so königlich wie nur irgendein Märchenkönig, will er den belohnen, der ihm das Vergnügen macht. Gerne ist Herodias' Tochter dazu bereit. In holdem Frühlingsschmuck, wie aus Botticellis Primavera eben herniedergestiegen, schickt sie sich mit ihren Tanzmädchen und Freundinnen dazu an und singt das auch sonst mehrfach überlieferte Tanzliedchen:

Alle Kreaturen
erfreuen sich der lieblichen Zeit.
Rosenblumen sieht man heuer
um die Wette aufspringen.
Sie waren verdorben.
Nun haben sie ihr Leid verwunden:
sie tun uns den Sommer kund.
Süße, Liebliche,
wenn ich freudenreich werde,
so tut mir das dein roter Mund!
Nun habt ihr von der Jahreszeit gehört:
beides: Sang und Wort.
Nun müßt ihr weiter lernen,
wollt ihr den Sinn recht
zu meinen Worten kehren,
ihr Jungfrauen und Knappen.
Denn meine Lehre ist gut:
ich habe sie selbst oft versucht
mit Freude und mit Jubel.
Darumb rate ich euch allen,
daß ihr mir folgen sollt:
ich will euch freudenreich machen.
Nun schaut alle miteinander,
groß und klein,
wie ich meinen Leib schmücke,
so wie ein wonnigliches Weib
sich mit Recht zieren soll
an ihrem Leib, allüberall.
Also sollt auch ihr euch zieren
und euren Leib schmücken
und wolgefällig machen,
daß man sich daran erfreuen kann.
Dazu nehmt einen Spiegel.
Da könnt ihr recht wie in einem Siegel
Eure Gestalt beschauen.
Ihr beide, Knappen und Jungfrauen,
sollt über eure Hände ziehen
zwei Handschuhe, fleckenlos,

Mosaik
Venedig, Markuskirche

die euch die Hände gut bedecken.
Ihr Jungfrauen sollt auch um euer Haupt
ein Band (? quac) ziehen,
das euch die Haare einwandsfrei
legen und richten soll.
Mit einem Kamme sollt ihr sie glätten.
Das ist fürwahr meine Lehre:
ihr Mädchen sollt euch, wie ich tue,
schön gegenüber den Knappen machen.
Beschaut nur recht meine Gestalt!

(Übersetzt von A. Spamer)

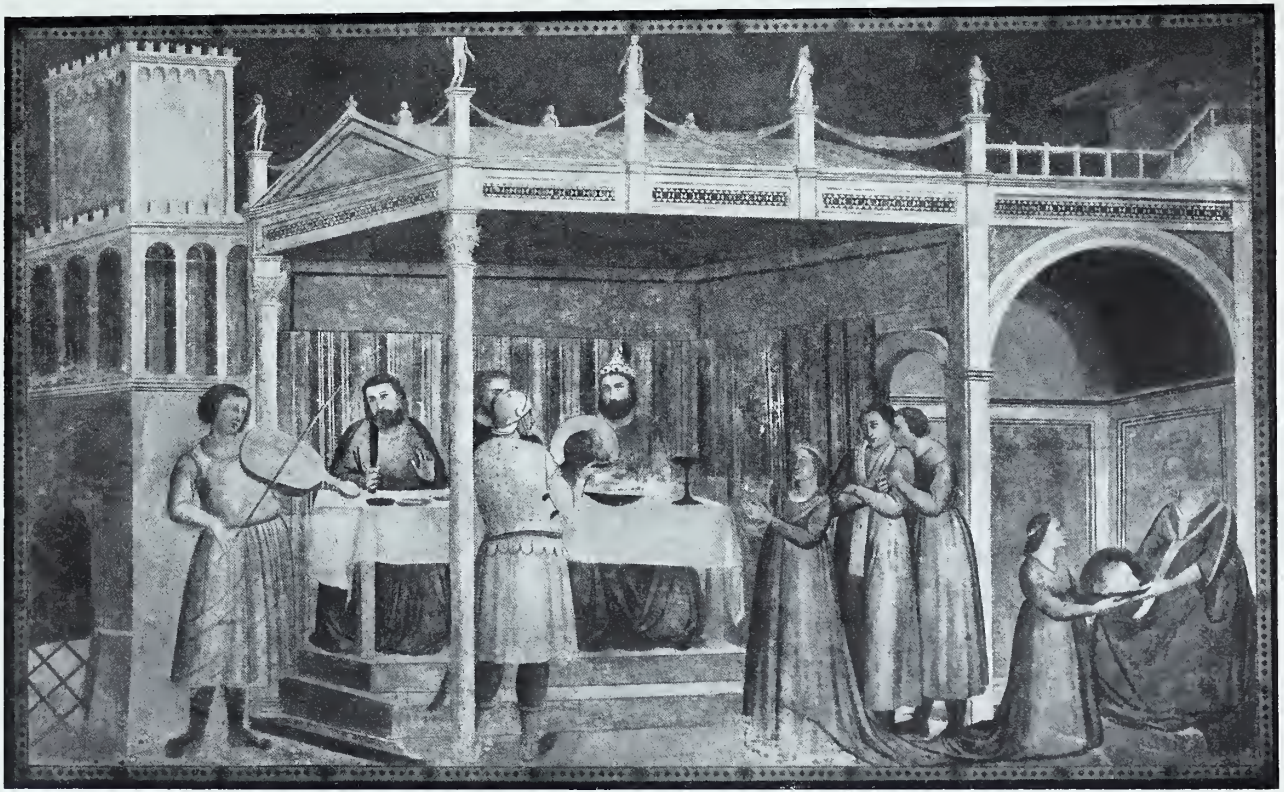
Im Gegensatz zum Frankfurter Passionsspiel des Baldemar scheint sich der Dichter des Kreuzensteiner von der beengenden Fessel der strengeren Überlieferung schon freier gemacht zu haben: er übernimmt nur das äußere Tatsachengerüst aus der Bibel; bei der Ausarbeitung und Ausschmückung scheint er lebendiges dichterisches Anschauen und selbständiges Gestaltungsvermögen bewiesen zu haben — ein Grund mehr, den Verlust des Stückes zu bedauern.

In der bildenden Kunst, im besonderen in der Miniaturmalerei, herrscht in unserem Zeitraum natürlich noch ganz der Geist des Mittelalters. Die Malereien im Missale des Kardinals Roselli beschränken sich bei der Enthauptung des Täufers auf die Gestalt des Henkers und des Heiligen. Aus dem Gefängnis beugt Johannes sein Haupt hervor, die Hände zum Gebet vorstreckend. Der alte, ebenfalls bebartete Henker hat eben mit der Rechten zum Streich ausgeholt. Die ganze Auffassung wird uns im nächsten Jahrhundert in künstlerischer Verfeinerung und mit Zuziehung der Salome nochmals begegnen.

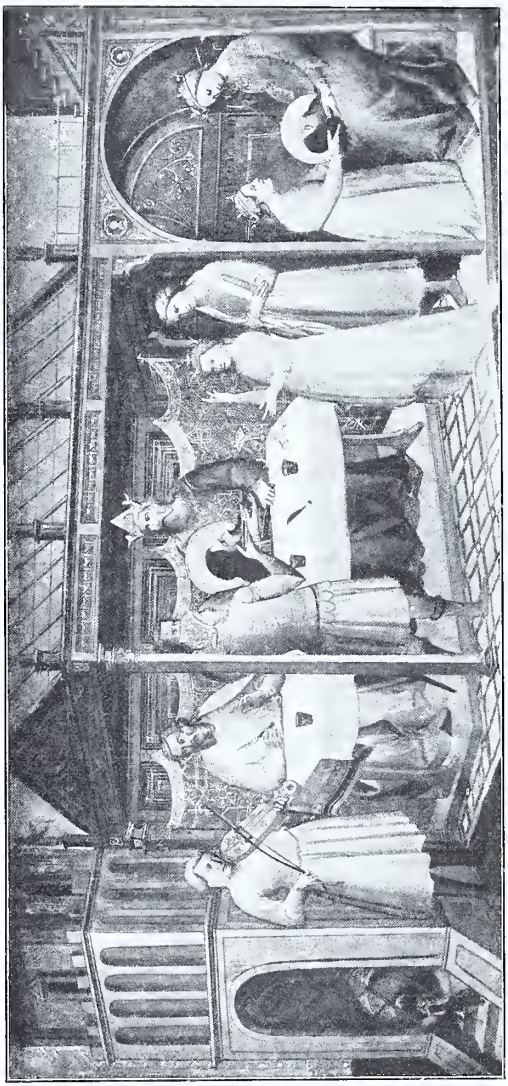
Wesentlich lebendiger und dramatischer ist eine deutsch-böhmische Miniatur-Darstellung aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, und zwar im Zittauer Vesperale. Obwohl auch im Rahmen einer Initiale, ist die Darstellung doch wesentlich vertieft, die künstlerische Auffassung gereifter.

In geschickter künstlerischer Erwägung ist der ganze Vorgang glücklich über die rückwärtsgemusterte Bildfläche verteilt. In der Mitte kniet Johannes in blauviolettem Mantel, zur Linken holt der jugendliche Henker mit beiden Armen zum Streiche mit seinem bläulichen Schwert aus. Salome, wie der Henker grün gekleidet, ist hier die blonde Jungfrau, die halb neugierig, halb teilnahmsvoll ergriffen dem blutigen Schauspiel entgegensieht, dessen Zeugin sie werden soll. Die Schüssel hält sie bereit zur Aufnahme des Hauptes.

Andere Miniaturdarstellungen, die in diesen Zeitraum zu verlegen sein dürften, bewahren als böhmische, wahrscheinlich Prager Arbeit das Chor-



Giotto
Florenz, S. Croce



Gaddi

herrnstift zu Vorau (Österreich), als französische die bereits genannte Morgan-Bibliotek.

Ebenfalls in unseren Zeitraum dürfte die Entstehung des anderen Salome-Mosaiks in der Venezianer Taufkirche zu verlegen sein. Diesmal sind, im Gegensatz zu dem im vorigen Abschnitt behandelten Bild, drei Szenen in einem Rahmen verbunden.

Links sehen wir den Rumpf Johannis in der uns nicht mehr fremden Weise noch aufrecht stehen; vor ihm in einer Schüssel das abgeschlagene Haupt. Der kriegerische Scharfrichter ist eben im Begriff, das Richtschwert in die Scheide zu stecken. In der zweiten Szene bringt Salome auf einer Schüssel das Haupt herbei; ihre Figur ist runder, voller, frauenhafter geworden; der Schnitt des Kleides und die Verbrämungen sind ganz nach dem Muster des anderen Mosaiks gebildet. Der jugendlich bartlose König sitzt mit Zepter und Krone auf dem Tronsessel, Herodias steht in langem Gewande, innerlich sichtlich bewegt, neben ihm, die Linke auf den Tron gestützt, die Rechte wie ihr Gatte erhoben. Die dritte Szene bringt die feierliche Bestattung des Leichnams. Zwei be-

Gaddi-Schule
London, National-Galerie

bartete Kirchenfürsten leiten die Amtshandlungen, ein Diakon schwingt das Weihrauchfaß, zwei Leviten besorgen die eigentliche Grablegung des einbalsamierten und gewickelten Rumpfes. Das Grab befindet sich in einer Kirche, wie die Baulichkeit hinter der Szene andeutet. Die Szene der Grablegung weist unmittelbar auf das Antellami-Relief in Parma als ihr Vorbild hin; dieselbe Behandlung des Leichnams, die zahlreichen anwesenden Personen, und vor allem die Beweihräucherung, die dort ein schwebender Engel besorgt. Man sieht aber auch, mit wie viel mehr Innerlichkeit und Herzlichkeit der warmfühlende Plastiker beim Werk war als der kühle Mosaizist, der seinen Auftrag vorschriftgemäß erledigte.

Weder Miniatur noch Mosaik spiegeln die große Wandlung der Zeit und des Zeitgeistes wider, die jene Tage von unterst bis oberst durchrüttelte; auf beiden Gebieten wurde schlecht und recht nach den Vorlagen gearbeitet, die vergangene Zeiten als unabänderlich hinterließen. Der Niederschlag dieser gewaltigen Wetter ist auf diesen Gebieten kaum fühlbar; beschränkte handwerkliche Möglichkeiten und starre kirchliche Gesetze haben über diesem Erdreich Schutzdächer geschaffen, die die stürmenden Gewitter, aber auch ihren erfrischenden Regen fast ganz abhielten. Sollte ein Erd-

Unbekannter Maler
Albizzate

reich wirklichen Vorteil aus diesen reinigenden Wettern ziehen, so mußte es unbehindert die erfrischende Kühle und das köstliche Naß ihres Regens in seinen Schoß aufnehmen können. Nur dann trieb und sproßte es an allen Enden.

Giotto ist der Dante der Malerei. Das nämliche Genie, das den Griffel des Dichters führte, beseelte den Pinsel des Malers. In den Florentiner Fresken hat er auch des Täufers Schicksal kurz und markig behandelt.

In einem römisch-klassischen Festsaal sitzen Herodes und zwei Gäste beim Male. Salome führt keine Tänze vor ihm auf, mit weichem Lyraspiel weiß sie des friedfertigen Stiefvaters Herz zu betören; zwei Frauen hat sie in ihrem Gefolge. Der Musikant zur Linken legt die Annahme nahe, daß wir in Salomes Spiel eine unverhoffte Überraschung der Gäste erblicken dürfen. Links draußen ist das Gefängnis, in dem der Täufer mittlerweile enthauptet wird. Ein gewappneter Krieger bringt das nimbierte Haupt, getreu der biblischen Vorschrift, zum Festmal; in einem Nebenraum sitzt die Mutter Herodias, der dann Salome das Haupt, in kindlicher Ehrfurcht kniend, überreicht.

Anselm Feuerbach hat einmal erklärt: Stil ist Weglassen des Nebensächlichen. Und wenn bei einem, bestehen diese köstlichen Worte bei Giotto zu Recht. Er hat zuerst die klassischen Vorbilder für wirklichen monumentalen Stil in der Freskomalerei geschaffen; klar und deutlich, schlicht, einfach und innig erzählt er die heiligen Legenden, eingedenk des Wortes des

großen Gregor. Welche wohltuende klassische Ruhe bietet nicht schon die römische Architektur unseres Bildes! Nirgends belanglose Einzelheiten, nirgends ein Zuwenig oder ein Zuviel: überall das weise Maßhalten des echten Künstlers! Wie sicher hebt sich dieser Festsaalbau, von dem auch eine Treppe auf dem Dach in den eigentlichen Palast hinüberführt — wie formsicher hebt sich davon das Gefängnis zur Linken ab!

Man muß insbesondere auch die Architektur Giottos mit der seiner Nachfolger, z. B. Gaddis vergleichen, um zu sehen, wie diese gerade in der reicheren Ausstattung ihrer Architekturen und Innenräume bewiesen, daß sie für Giottos Stil nicht das ganze Verständnis hatten.

Unbekannter Maler
Campione

Gaddi hat übrigens, so getreu er der Vorlage Giottos folgte, auch sonst ein paar Einzelheiten nach seinem Geschmack umgestaltet. Wie in Miniaturbildern wird der Rumpf Johannis hinter dem Kerkergitter sichtbar; der neutrale Wandschmuck in Giottos Festsaal mußte einem reichen orientalischen Teppichbehang weichen; Salomes Harfenspiel ist weggefallen, an Stelle dessen führt sie, wie wir auch schon früher gesehen haben, mit den Händen vornehme choreografische Figuren aus. Während Giottos Herodiaskopf verdorben ist, können wir aus Gaddis Auffassung entnehmen, daß ihn wohl auch beim ursprünglichen Meister der Ausdruck edler Trauer belebte.

Ebenfalls in die Giottoschule, wenn vielleicht auch erst in deren zweiten Nachwuchs, gehört das der Gaddischule zugeschriebene Londoner Bild.

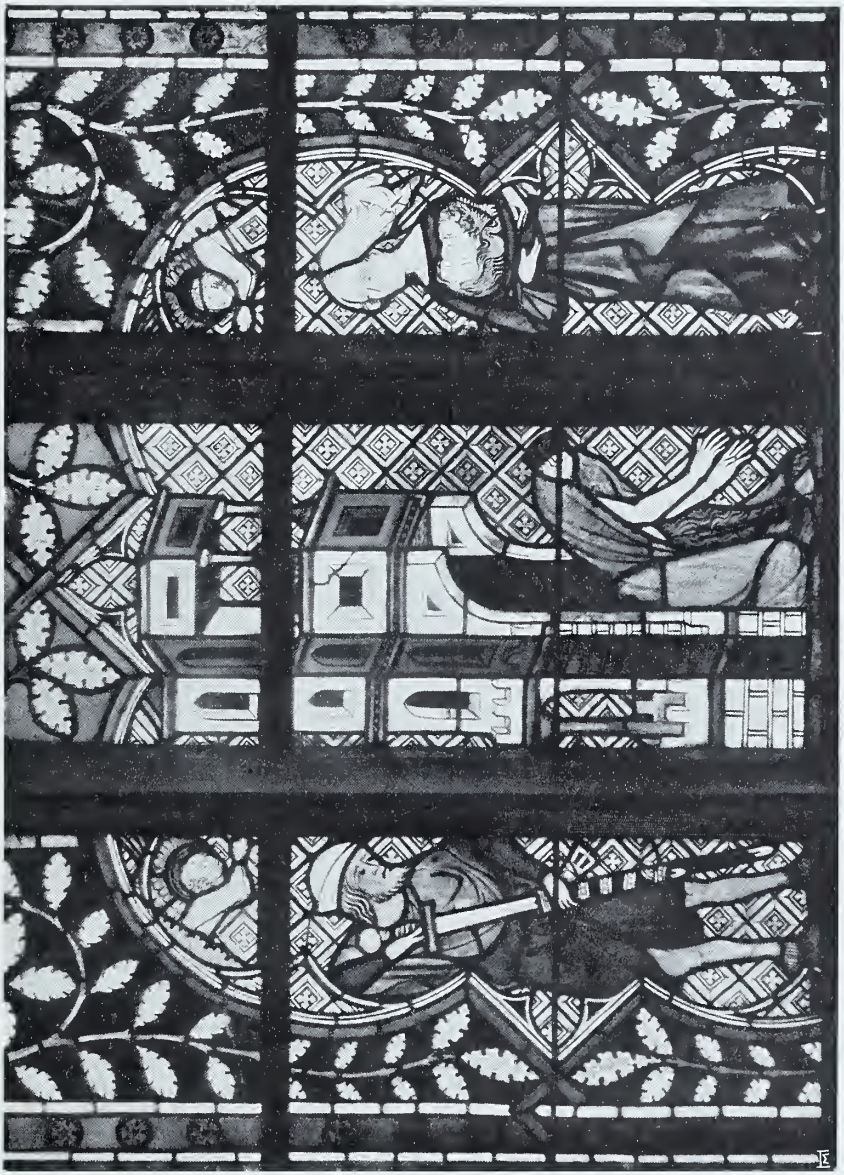
Die ganze Auffassung hat abermals an Monumentalität des Stils

Jacopo da Casentino (?)
Poppi, Fresko

eingebüßt; in der Freude an bunten Einzelheiten, der weltmännischen Eleganz weist dieses Bild schon deutlich auf das Quattrocento hin. Man vergleiche z. B. nur die Hintergründe, die Tischgedecke! Salome, die ehrfurchtsvolle Tochter bei Giotto, ist hier zum modischen Weltfräulein geworden, die ihr Reigenspiel nun nicht mehr allein mit den Händen ausführt, sondern bereits den ganzen Körper anmutig bewegt. Die monumentale Ruhe ist der gefälligen Bewegung gewichen. Auch die Haltung der Finger ist gezierter, modischer geworden, ganz zu schweigen von der Toilette, die im Gegensatz auch zu Gaddi selber ganz nach dem neuesten Modeschurnal gefertigt ist! Auch der Krieger, der das Haupt zu überreichen hat, bekam von dieser koketten Eleganz was ab. Die kindliche Ehrfurcht ist geblieben: auf den Knieen noch bringt Salome ihrer Mutter den verlangten Preis dar.

Ganz im Sinne der sogenannten Gaddischule faßt auch ein Fresko im Oratorium zu Albizzate die Übergabe des Hauptes auf:

Salome vollzieht in kniender Ehrfurcht ihren Auftrag. Jugendlich wie sie selber ist auch die Mutter. Der erwachende freiere Sinn für Natur und Leben kündigt sich u. a. auch an der ziemlich reizvolleren Behandlung von Salomes Busen an, deren Kleid auch weiter als bisher



Kirchenfenster
Königsfelden (Schweiz), ehemal. Klosterkirche

Kirchenfenster in Gars

üblich ausgeschnitten ist. Von der grünen Robe Herodias' hebt sich das rosarote Kleid Salomes wirkungssicher ab; das blondliche Haar gibt der ganzen Farbenzusammenstellung eine eigene Betonung.

In Campione, in der Kirche der Madonna de' Ghirli, ist ebenfalls in einem Fresko die Übergabe des Hauptes dargestellt, wobei aber Salome schon nicht mehr kniet. Die Szene spielt sich in einer ziemlich einfachen Architektur ab; die Gewandung der beiden Damen verrät sorgfältigste künstlerische Behandlung; namentlich für den Faltenwurf bot die liegende und stehende Stellung eine reiche Abwechslung, die der Künstler nicht ungenützt gelassen hat, ohne sich dabei eines monumentalen Freskenstils zu begeben.

Das Fresko eines unbekannten Meisters, wahrscheinlich Casentinos, in der Schloßkapelle zu Poppi vermittelt uns die Salome als großes üppiges Weib, das, ebenfalls in elegantestem Zeitkostüm, ihre choreografischen Handbewegungen zu den gezupften Lautenklängen des ebenfalls ziemlich auffallend gekleideten Spielmanns neben ihr ausführt. Leider ist der andere Teil der Gastmalszene ganz verdorben.

Ungefähr in dieser Zeit dürften auch die Fresken des Sieneser Giotto, Simone Martinis entstanden sein, die in der ehemaligen päpstlichen Kapelle zu Avignon unser Tema behandeln. Wenden wir den Blick nach Deutschland, so treffen wir jetzt auf eine der fesselndsten Fresken unserer Episode überhaupt: auf die Malereien in der Klosterkirche zu Wienhausen bei Celle.

Herodes und Herodias sitzen mit Szepter und Krone, von Gästen umgeben hinter der reich gedeckten Tafel. Davor führt Salome zu den Klängen einer Lyra und einer Viola ihre merkwürdigen Tänze auf. Wie schon vorher im hortus deliciarum und in Bourges, wie noch später in Rouen, ist der Gipfelpunkt von Salomes Kunst und Können dargestellt, wie sie nämlich in leicht beschwingter eleganter Bewegung auf den Händen tanzt. Ihr rotes Kleid ist mit kunstvollendetem Schwunge nachgezeichnet. Aller Blicke sind auf Herodes gerichtet, der jedoch nicht Salomes Tanz, sondern des Täufers Hinrichtung beobachtet, die in der rechten Ecke der behende Henker mit langem Schwert vollzieht. In der wallenden Toga ist der Heilige halb in die Kniee gesunken. Sonderbar berührt uns die Art, wie durch das Spiel der Hände Aufmerksamkeit und Unterhaltung der Einzelnen zum Ausdruck gelangt. —

Kirchenfenster in Gars

Die Glasmalerei befaßte sich in unserem Zeitabschnitt auch noch mehrfach mit der Täufertragödie. Um 1320 ist in der ehemaligen Klosterkirche zu Königsfelden in der Schweiz die Johannesgeschichte mit deutlichen kräftigen Strichen und Farben erzählt worden.

In wohlüberlegter Verteilung sind die drei Hauptfiguren der Tragödie auf die drei Teile des Fensters verteilt worden. Vor einem Gefängnis ist der Täufer enthauptet worden; der Rumpf steht noch aufrecht da, dem Stil der Zeit entsprechend. Der Henker zur Linken steckt sein breites Richtschwert in die umwobene Scheide, und Salome ist eben

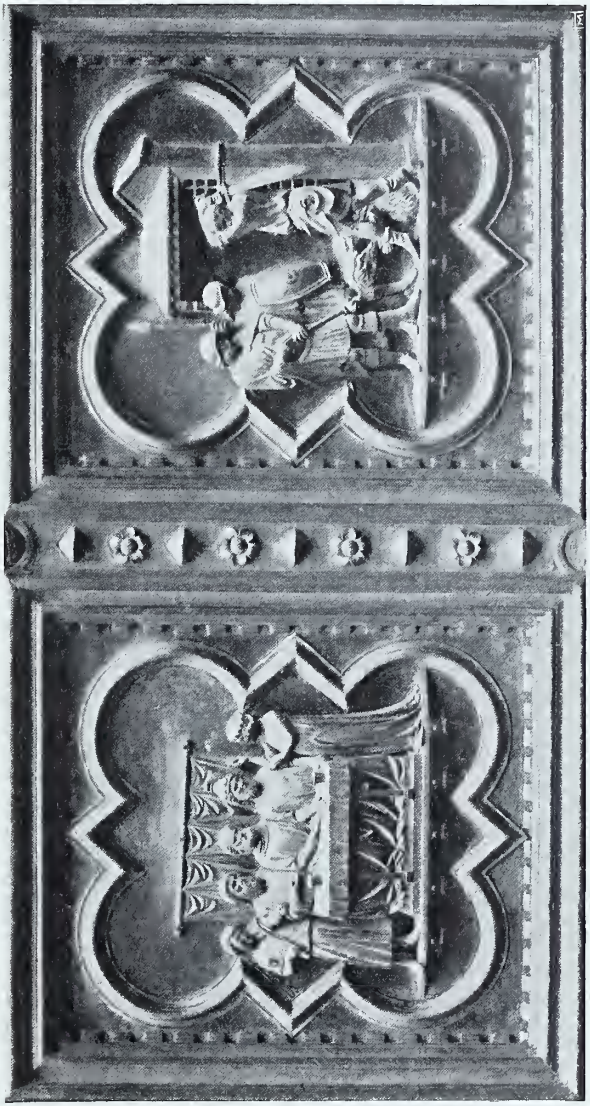
im Begriff, das große Täuferhaupt auf einer fast zu kleinen Schüssel mit ihren zarten Händchen wegzutragen. Ihr Gewand wirkt bei allem Abwechslungsreichtum des Faltenwurfs nicht unruhig; der flatternde Kopfschmuck erhöht den Eindruck des Eiligen und der Bewegung, der durch ihren fest auf den Rumpf gerichteten Blick noch gesteigert wird. Dieses mit so feinem Kunstempfinden gearbeitete Fenster ist eine der schönsten Proben der damaligen Glasmalerei.

Das wird einem sofort klar, wenn man die ungefähr ein Menschenalter später entstandenen Glasfenster der Pfarrkirche zu Gars in Niederösterreich betrachtet. Die Klarheit und Sicherheit der Gestaltung, vor allem die Raumeinteilung des Schweizer Werkes ist hier nicht erreicht. Doch fesseln um anderer Einzelheiten willen diese eigenartig gestalteten Darstellungen.

Aus dem Gefängnis streckt der Täufer das Haupt zur Hinrichtung hervor. Der wildblickende Henker in lebhafter Bewegung hat den Kopf des Heiligen bei den Haaren gepackt und bereits einen Streich geführt, wie die klaffende Wunde am Hals zeigt. Ein anderes Fenster zeigt Herodes, umgeben von zwei Trabanten beim Male. Vor der Tafel steht, nachlässig sich anlehnend, Herodias, der der Henker mit einer Kniebeugung das Haupt überreicht. Salome findet sich auf keinem Fenster dargestellt und man denkt zurück an die Legende und die älteste bildliche Darstellung der Johannestragödie, wo Mutter und Tochter in Eine Figur zusammengeschmolzen sind.

Aus dem Ende dieses Jahrhunderts, entstanden zwischen 1378 und 1393, stammt die Erzählung der Johannesgeschichte auf dem Glasfenster der Rosette an der Hauptseite der Katedrale zu Lyon. Auf zwölf Bildchen ist die Erzählung verteilt, von denen uns die Enthauptung und die Überreichung des Hauptes angehen. Die Überreichung des Hauptes ist hier fast schon in quattrocentistischem Sinne dargestellt. Kniend übergibt es Salome der Mutter. In einem weiten Übergewand ist ihre Gestalt verhüllt, das offene reiche Haar nur rückwärts von einer Spange zusammengehalten. Herodias, eine edle schlanke gotische Gestalt, führt den Stich in den Stirnteil des Hauptes mit einem Messer aus, worauf wir bald ausführlicher zurückkommen werden. Herodes, der alternde König, weiß seines Erstaunens und Entsetzens

Französisch 14. Jhdt. Berlin



Andrea Pisano
Südliche Bronzetüre am Baptisterium zu Florenz

über diese Vorgänge kaum Herr zu werden. Die Szene ist ungemein geschickt um einen reichgedeckten Tisch gruppiert, vor dem ein Diener kniet. Die toten Flächen sind mit reichen spätgotischen Blattornamenten ausgefüllt.

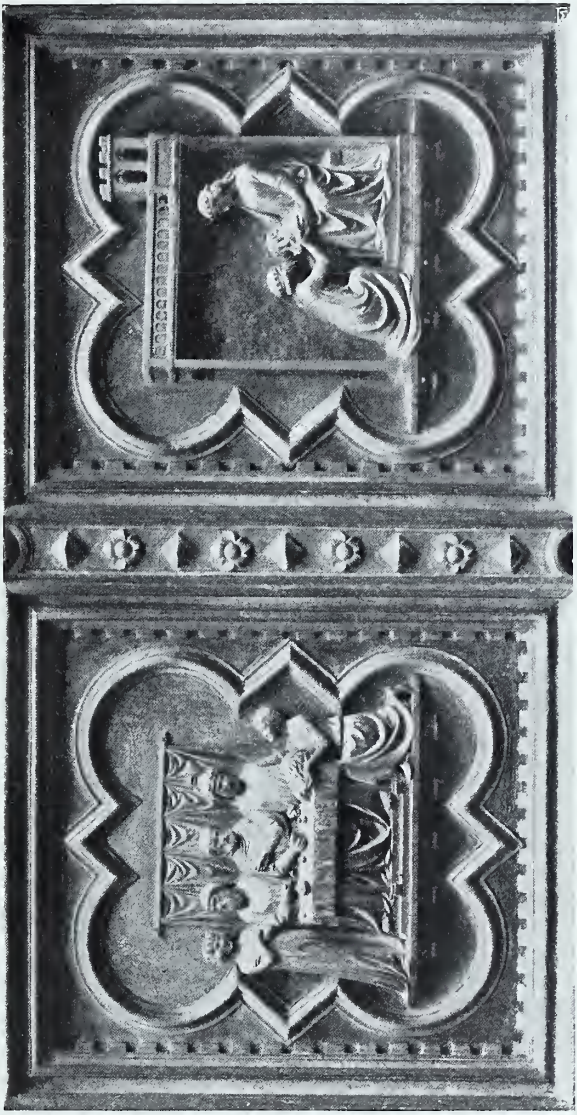
Ehe wir uns den bedeutsamen plastischen Werken, die den Geist der heraufkommenden neuen Zeit in der Bildhauerkunst ankündigen, eingehender zuwenden, wollen wir vorher noch die wahrscheinliche französische Elfenbeinschnitzarbeit betrachten, die uns die Enthauptung in Halbrelief mitteilt.

Vor dem noch ziemlich miniaturenhaft angedeuteten Gefängnis steht der Henker in lebendiger Bewegung, der eben dem holden Jungfräulein Salome das abgeschlagene Haupt in die Schüssel legt. Salomes Gewandung und Figur ist mit liebevoller Grazie behandelt, und auch ihr Gesichtchen verrät einen schelmischen Reiz. Über ihr fliegt ein Engel mit dem kleiner nachgebildeten Haupt in den Ort der Seligkeit. Gotische Wimberge schließen das Bildchen nach oben zu ab. —

Giotto ist der Dante der Malerei, und Andrea Pisano ist der Giotto der Plastik. Die Blätter, aus denen der Ruhmeskranz Andrea Pisanos gewunden ist, sind vom nämlichen unverwelklichen Baume gepflückt, wie die für Giottos oder Dantes Kranz. Andrea Pisano war der vollendete Stilist in der Plastik jener Tage. Seine Johannesszenen aus der Südtür des Baptisteriums zu Florenz sind Musterbeispiele dafür.

Auch er erreicht mit den geringsten Mitteln die größten Wirkungen. Je weniger er darstellt, desto tiefer ergreift er. Auch bei ihm führt Salome ihre choreografischen Armbewegungen zum Violenspiel eines Musikanten vor dem König und seinem Gästen aus. Der Enthauptungsszene sind noch zwei Schildwachen beigegeben. Noch keiner vor ihm hat die Gestalt des Henkers mit gleicher Wucht hingestellt. Dann die glückliche Verteilung der Szene, die dabei doch so echt plastisch und gar nicht malerisch gestaltet ist!

Die Übergabe des Hauptes im Festsaal ist der Tauffzene nachgebildet. An die Stelle des Musikanten ist Salome mit verschränkten Armen getreten; an ihrem ursprünglichen Platz überreicht der Sklave kniend das Haupt; Herodes weist den Sklaven zur Tochter. Während beim Tanz aller Gäste Augen auf das Mädchen gerichtet waren, wendet sich der Salome zunächst Sitzende zu seiner Nachbarin, zu sehen, was ihr das grause Geschenk für einen Eindruck macht.



Andrea Pisano
Südliche Bronzetüre am Baptisterium zu Florenz

In scheuer kindlicher Ehrerbietung kniend bringt Salome der fürstlichen Mutter das Gewünschte auf dem vierten Relief, das wieder eine Meisterleistung in der Einfachheit darstellt! Dieses Werk Andrea Pisanos „ist vielleicht die reinste plastische Erzählung des gotischen Stiles" (Cicerone). —

In den Beginn des 14. Jahrhunderts ist aber noch eine andere plastische Schilderung der Salomegeschichte zu verlegen: die köstliche Erzählung im Tympanon des linken Seiteneinganges der Katedrale zu Rouen. Die ganze Episode ist hier weniger streng, dafür mehr sinnfällig unterstrichen wiedergegeben.

Herodes sitzt beim Male. Sein Weib neben ihm, die in eitler Selbstzufriedenheit über der Tochter Kunststücke sich zu ihm wendet. Der Tochter Kunststücke sind aber genau dieselben, wie wir sie bereits in den Glasfenstern der Katedrale zu Bourges kennen gelernt. Hier wie dort führt Salome als höchste Steigerung einen Tanz auf ihren beiden Händen aus.

Während wir dort aber alles im romanischen Stil bekommen, können wir uns hier bereits an reinster Gotik erfreuen. Die ganze Formensprache ist aus dem Romanischen ins Gotische transponiert. Die Szene zur Rechten stellt den Augenblick der Enthauptung dar, die dritte in die Mitte verlegte vermittelt die Übergabe des Hauptes von Salome an Herodias. Fest sehen sich Mutter und Tochter in die Augen.

Leere Flächen sind überall vermieden: den Unterbau der Tafel müssen allerlei Menschlein zieren, die Wandfläche über Salome enthält ein Postament mit einem Gefäß, und über dem abgeschlagenen Haupte scheint sich so etwas wie ein Satanskopf (man denke an Antellami!) eingefunden zu haben. Das ganze Stück ist eine Probe reinster gotischer Genrekunst, und es ist nicht zu verwundern, daß es gerade diese Darstellung war, der in unseren Tagen Salome ihre Wiederauferstehung mit zu danken hat: von ihr empfing Flaubert die Anregung zu seiner Novelle, nach diesem Vorbild läßt er sie bekanntlich zuletzt ebenfalls auf den Händen tanzen; und Flaubert war bekanntlich Anregung und Vorlage für Wilde. Also gestaltet sich die Weltgeschichte der Kunst!

Unbekannter Meiſter
Rouen, Katedrale

Französisches Breviar
München, K. Hof- und Staatsbibliotek

8

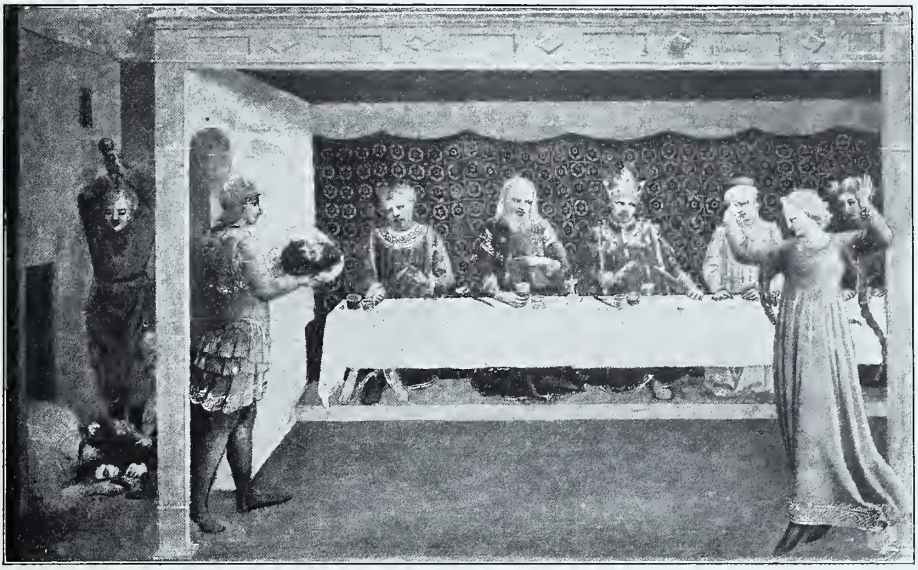
Spätgotik und Frührenaissance

Blütezeiten und literarische Großmachtstellungen der Kirchenschriftsteller sind vorüber, und für eine Literatur in unserem modernen Sinn mußte allmählich erst der Boden bereitet werden. So kann es nicht wundernehmen, daß aus der Zeit, die für uns Nordische das Ausklingen des Mittelalters bedeutet, nur spärliche Proben von literarischen Behandlungen des Salomestoffes vorhanden sind und vorliegen. Die entscheidenden Schlachten werden diesmal erst auf dem Gebiete der bildenden Kunst geschlagen; die mußten zuerst den Bann des kirchlichen Dogmas abschütteln, ehe die Literatur auf dem von ihr eroberten Wege dann weiter schreiten konnte. Freilich, tritt nun auch die Bedeutung der Kirchenschriftsteller für uns zurück, so bleibt doch das Passionsspiel, das für das ganze nicht nur kirchliche, sondern überhaupt öffentliche Leben von ausschlaggebender Richtung werden sollte. Dem Volk stand eben alle Zeit der Gaumen danach, etwas zum Gaffen zu haben, und diese Passionsspiele kamen diesem tiefgefühlten Bedürfnis auch so weit als irgend möglich entgegen.

Eine ergiebige Probe über den Stand des literarischen Schaffens im Quattrocento ist uns im Künzelsauer Fronleichnamspiel vom Jahr 1475 erhalten, das auch für die Johannestragödie und damit für unseren Salomestoff viel Raum und Verse übrig hat. Johannes stellt natürlich auch hier den Herodes wegen seines Lasterlebens zur Rede; Herodias weiß es fertigzubringen, daß der Strafredner eingekerkert und kalt gestellt wird. Ungemein glücklich wird der Tanz des Mädchens eingeführt, indem Salome damit das Fest verschönen und den Vater ehren will. Wie schon im vorher behandelten Spiel tanzt Salome auch hier nicht allein, sondern führt mit ihren Freundinnen reigenartige Tänze auf. Salome ist vorsichtig genug, vor dem Aussprechen ihrer Bitte sich von Herodes deren unbedingte Erfüllung zusichern zu lassen. Weichlich wie der Herr ist auch der Knecht. Als der Henker zur Enthauptung ins Gefängnis kommt, hält er dem Täufer dort gewissermaßen eine Entschuldigungsrede wegen seines Erscheinens. Da im Spiel dann das Haupt regelmäßig mit ganz besonderem Nachdruck überreicht wurde, kann und darf man wohl darin die Quelle der um diese Zeit in Aufnahme kommenden Johannesschüsseln und bildlichen Darstellungen des abgeschlagenen Kopfes sehen. Während ursprünglich das moralische Gleichgewicht damit hergestellt ist, daß Herodias, die Urheberin alles Übels, vom Teufel geholt wird, müssen später auch noch Herodes und Salome dem Strafgericht geopfert werden.

Französische Legendensammlung, 15. Jhdt. München, K. Hof- u. Staatsbibliotek

Dieses Künzelsauer Fronleichnamspiel bedeutet einen großen Schritt vorwärts in der Dramatisierung der Johanneslegende. Der biblische Bericht ist mit bemerkenswerter Freiheit gehandhabt; sogar Johannes, der eigentliche Held, muß bald etwas in den Hintergrund treten, um den Herodianern, den Bringern des Übels und Trägern des Bösen, und ihrer dann folgenden unmach-



Angelico da Fiesole
Paris, Louvre

sichtlichen Bestrafung den besten Platz zu räumen. Denn auf eine Moralpauke läuft ja doch die ganze Moral des Stückes hinaus. „Entstanden in einer Zeit, wo die große Masse des Volkes anfing, einen Vergleich zu ziehen zwischen ihrem eigenen Sklavenleben und dem Treiben vieler Elemente des geistlichen Standes, verfolgt das durch einen Priester verfertigte und wahrscheinlich durch Priester veranlaßte Künzelsauer Fronleichnamspiel den Zweck, durch eindringliche Vorführung der feudalkirchlichen Satzungen und durch Androhung kirchlicher Strafen für die Abtrünnigen — dies alles in das Gewand einer möglichst prunkvollen Schaustellung gekleidet — die revolutionären Geister unter Erregung von Furcht und Ehrfurcht wieder in den alten Bann zu ziehen." (Mausholt) —

Viel entschiedener als in den uns bis jetzt bekannt gewordenen Literaturproben weiß sich der Geist der neu heraufkommenden Zeit in der bildenden Kunst zur Geltung zu bringen. Mit überraschender Geschwindigkeit vollzieht sich da der Umschwung, und selbst über die letzten Aus-

Masolino — Fresko in Castiglion d'Olona

läufer und äußersten Wege, die in die weltabgeschiedenen Klöster hineinführen, weht ein Hauch des neuen Geistes. Ein glänzender Beweis wie der Sinn für Weltlichkeit, die Freude am Nackten, die Lust am Tand alles ergreift, ist die köstliche Initiale, die diesen Abschnitt eröffnet. Französischer Herkunft ist das Breviar, dem sie entnommen ist, und fast noch mehr als die launig erzählte Geschichte von David und Goliat fesselt uns das Rankenwerk, das Mensch und Tier, Vögel und Affen, Putten und Bären, Blätter und Blüten wie nur zu irgendeiner heidnischen Zeit bevölkern.

Masaccio
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum

Eine Darstellung der Enthauptung mit Salome in einer Legendensammlung der Münchener Bibliotek ist ebenfalls französischer Herkunft. Beim ersten Blick erinnert sie in der Art der Zusammenstellung etwas an die Initiale im Rosellikodex. Doch ist hier vor allem noch die Gestalt der Salome beigezogen. In hochblauem Gewand steht die Tänzerin da, ein mächtiger roter Kopfputz ruht auf ihrem gelbblonden Haar. Unterhalb des Busens hält eine rote Schärpe das Kleid zusammen. Mit teilnehmendem Blick faßt sie den Täufer ins Auge, mit Spannung zum erstenmal einer Enthauptung zusehend. Der Henker holt mit beiden Armen in seinem gelben Kittel zum Streich aus; der Heilige beugt sich aus seinem Gefängnis heraus, Gott ergeben, die Hände zum Gebet zusammengelegt; er hat reichlichen Haarschmuck, grauen Bart, und ist mit einem eigenartig wiedergegebenen Fell bekleidet. Die Szene spielt vor einem dunkelroten, gemusterten Hintergrund auf einer grünen Wiese, die mit streng stilisierten Gewächsen geschmückt ist.

Weitere Miniaturen mit Salomebildern aus diesem Zeitraume sind in der sogenannten Magdalenenlegende in der Wiener Hofbibliotek und in einer Handschrift im Wiener Frauenkloster aufbewahrt. Letztere soll

Fra Filippo Lippi — Prato, Dom

oberitalienischer, d. h. lombardischer Herkunft sein. Vom Jahre 1460 besitzt die Morgansammlung eine Darstellung der Täuferenthauptung.

Die Schule Giotto-Gaddi findet nun ihre Fortsetzung in dem lieblichen Fra Angelico da Fiesole. Im Gegensatz zu Gaddi und seiner Schule greift Fiesole wieder mehr auf den reinen Monumentalstil Giottos zurück, tut vor allem jener so echt quattrocentistischen Freude am Tand etwas Einhalt. Die Anlage seines Festmals hat Angelico noch ganz von Giotto herübergenommen. Nur ist aus dem Musikant, der Salome ehedem zum Tanz aufspielte, der Henker geworden, der mit beiden Händen zum Streich ausholt. Der Henkersknecht, der das Haupt hereinbringt, läßt Angelico noch halb in der Saaltür stehen, um so die ganze Festtafel frei und ein Gegengewicht zu der tanzenden Salome zu haben. Die hat sich seit Giotto freilich am meisten verändert. Dort ist die ernste, gesittete Jungfrau mit züchtigen Wangen, hier ist sie das junge, lustige Mädel, das alle Glieder ihres jugendfrischen Körpers aus dem Banne der Starrheit gelöst hat und mit Händen und Füßen den erstaunten Gästen ihre Kunst zum besten gibt. Wir haben ja gesehen, wie bisher Glied an Glied aus dem steinernen Schlafe erwacht sind.

Abermals einen Schritt weiter führt uns Masolino, der die ganzen Szenen in einen reichen Hallenbau der Frührenaissance mit weitem Ausblick in die Tiefe und darüber hinaus in eine Gebirgslandschaft, wo die Jünger den Leichnam des Heiligen bestatten, mit feinem künstlerischen Empfinden verlegt. In elegantem Zeitkostüm bewegt sich da drinnen die tonangebende Gesellschaft jener Zeit in neuestem Modekostüm. Bei der Überreichung des Hauptes hält er noch an dem Kniefall fest. Zwei Palastmädchen sind aufmerksame Zeugen des merkwürdigen Vorganges.

Von Masaccio, dem nicht minder großen Zeitgenossen Masolinos, ist uns eine Enthauptung erhalten, die den außerordentlichen Sinn des Meisters für das Monumentale, Einfache, Stilgerechte schön offenbaren.

Vor dem Gefängnis kniet der Heilige, das Angesicht hat er mit den Händen verdeckt, ein Henkersknecht stützt den Armen mit einer Stange und hält den Kopf an den Haaren. Der Henker holt eben zum Streich aus. Vorne links steht der Überbringer des Blutbefehls, zwei Soldaten mit gewaltigen Schildern schließen die Szene vor der felsigen herben Gebirgslandschaft ab.

Fra Filippo Lippi
Ausschnitt aus dem Fresko

Abermals ein Schritt weiter, und wir stehen mitten im Quattrocento; Filippo Lippi hat mit den in jenen Zeiten so beliebten Gastmälerbildern des Herodes eins seiner unvergänglichen Werke geschaffen:

Der genußfrohe, lebensfreudige Malermönch hat uns hier gezeigt, wie man zu seiner Zeit Diners zu veranstalten wußte. An reich gedeckter Tafel sitzen die Gäste; alle Kunststücke der Perspektive weiten den Raum.

Herodes ist entzückt über seiner Tochter Künste, die im Vordergrunde zu aller Freude ihre schönen Bewegungen zeigt.

Gerade die tanzende Salome Lippis ist mit Recht eine seiner berühmtesten Gestalten. Wie glücklich ist diese graziöse Bewegung festgehalten! Mit welcher Kenner- und Meisterschaft ist das Gewand drapiert und der Schmuck verteilt! Und bei allem Reiz der äußeren Erscheinung hat Lippi doch so unnachahmlich die keusche Sittigkeit des Mädchens, seinen in vornehmer Scheu gesenkten Blick zum Ausdruck gebracht. In einfacher Kniebeuge überreicht das gehorsame Mägdelein das Haupt der Mutter. Ist es darum so unglaubhaft, daß er dieser entzückenden Schönen die Züge seiner Geliebten, der Nonne Lukrezia Buti, geliehen hat?

Domenico Ghirlandajo verlegt sein Festmal des Herodes in eine weite, geräumige Halle. In reicher Anzahl haben sich die Gäste eingefunden; Diener und Spielleute sorgen noch weiterhin dafür, daß der einzelne gar nicht als Person zur Geltung kommt. In flatterndem Gewande führt Salome inmitten der in Hufeisenform aufgestellten Tafel mit beschwingter Bewegung ihre Tanzkünste aus; doch auch Ghirlandajo weiß bei aller Freiheit der Bewegung das Züchtige in Salomes Wesen glücklich zu wahren. Das Haupt überreicht diesmal nicht die Königstochter, sondern ein Page weist es dem entsetzten Herodes vor.

Ghirlandajo war der berufene Schilderer mediceischen Lebens; ähnliche Prunkräume, wie er sie z. B. auch beim Fest des Herodes geschaffen hat, hat vor ihm keiner an die Wand gezaubert. Machtvoll schwingen sich die kassetierten Tonnengewölbe auf ihren korintischen Säulen; man atmet förmlich auf, wenn man vor so ein Bild hintritt. Und welches Leben herrscht unter den Gästen! Wie froh sind alle diese Gestalten! Was haben sie sich alles für interessanten Klatsch zu erzählen! Das leibhaftige Quattrocento ersteht vor unseren Blicken.

Ebenfalls ein echter Quattrocentist ist Botticini. Selbst wenn ein Stern zweiter Größe, kann man sich an seinem milden anspruchslosen freundlichen Leuchten ungetrübt erfreuen.

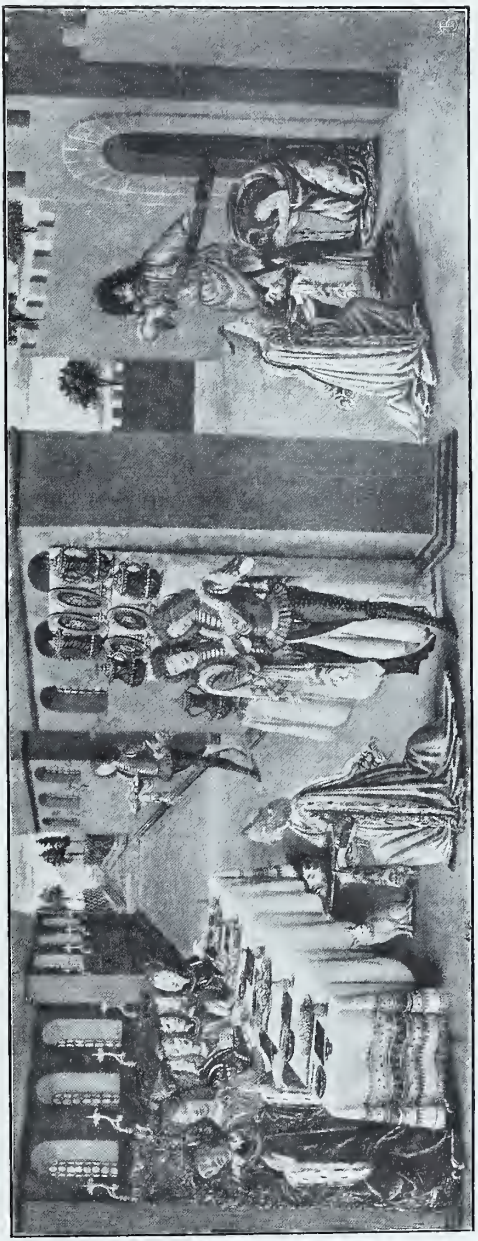
Auch er entwirft ein Bild quattrocentistischen Lebens auf seinem Bankett des Herodes. Merkwürdigerweise läßt er sich den Tanz entgehen, und gibt dafür die Szene, wo Salome, ein holdes Jungfräulein, das abgeschlagene Haupt zur Festtafel bringt, Herodes zum Entsetzen, Herodias zur Ruhe und merkwürdigen Gleichgültigkeit. Die perspektivischen

Domenico Ghirlandajo — S. Maria Novella

Errungenschaften seiner Vorgänger hat er sich klug zunutze gemacht; man sehe den hübschen Ausblick aus dem Festsaal. Auf dem rechten Drittel des Bildes ist die Enthauptung dargestellt, der Henker steckt sein Schwert in die Scheide, Salome, in heiliger Demut, hat, auch hier knieend, das Haupt in Empfang genommen, der Rumpf des Johannes verharrt noch in halb aufrechter Stellung, reiche Ströme roten Blutes ausstrahlend.

Botticelli dichtete gewissermaßen den Abgesang zu dem lebensfreudigen Hymnus dieses Zeitalters. Die Blitze Savonarolas haben die frohe Welt und ihr ungebundenes Treiben schaudern machen; so ganz selbst- und siegesgewiß war sich die Kulturmenschheit von damals eben doch noch nicht, daß sie den Übergang zum Cinquecento, zur Hochrenaissance, ohne Aufenthalt und Besinnung hätte wagen dürfen. Erst bedurfte es noch einer Katarsis, einer Läuterung.

Auch Botticellis Salome ist ein Niederschlag niedergeschlagenen Zeitgeistes. Aus dem Gefängnis eilt dieses blasse, fast mondsüchtige Mädchen; ihre grause Gabe hält sie weit von



Francesco Botticini — Empoli, Dom

Sandro Botticelli
Florenz, Akademie

sich, und man merkt es, sie preist den Augenblick glücklich, wo sie sie wieder los ist. Diese Sendung war für das schwache Geschöpf keine Zumutung: in diesem einsamen, nach verlassenen Gegenden zu abgelegenen Gefängnis das blutriefende Haupt zu holen; solchen Aufgaben sind ihre Nerven nicht gewachsen.

Toskanischer Herkunft aus diesem Zeitraum soll auch ein Enthauptungsbild sein, das in der Galerie zu Parma zu sehen ist.

In eine Welt voll herber Eigenart, teils mit rückständiger Formensprache teils mit einer düstern bannenden Kraft des Ausdrucks führt das Gallegos zugeschriebene Bild zu Madrid. Drei Szenen erzählt der Maler. Der Hauptraum des Bildes, wol der innere Hof des Schlosses, ist der Enthauptung gewidmet. Der bartlose in gotische Eckigkeit gefesselte Henker legt dem Jungfräulein in königlichem Putz das abgeschlagene Haupt, dessen Mund und Lider halb offen sind, auf die dargehaltene Platte. Man kann kaum sagen, daß Salome innerlich an dem Vorgang beteiligt ist. Anders bei der rückwärts geschilderten Szene, wo sie dem alternden König vor Zeugen unter Tränen beschwört, in die Enthauptung des schmähsüchtigen Täufers zu willigen. Es ist dies das einzige Mal,

wo statt des Tanzes Tränen gegeben werden — ein so unverfälschter Niederschlag des Geistes-, Gefühls- und Glaubenslebens in Spanien, wo späterhin Ribera und Zurbaran ihre fanatischen Bilder malen, wo das Gespenst der Inquisition sein Haupt erheben sollte.

Im zweiten Hallendurchblick überreicht Salome der Königinmutter, der zur Vermeidung einer Verwechslung mit ihrem Gefolge das Szepter in die Hand gegeben ist, das Haupt mit der gehörigen Ehrfurcht. Die ganzen Architekturen, wie vor allem der nahezu aufrecht gebliebene Rumpf des Täufers sind noch unmittelbar aus der Formensprache der Gotik herübergenommen.

In den Niederlanden jener Tage wußte man aus der Täufertragödie ein fesselndes Genrebild zeitgemäßer Haltung zu machen. Kein Geringerer als Roger von Weyden hat einen Johannesaltar gemalt, dessen rechte Tafel die Enthauptung des Täufer wiedergibt.

Der forsche Henker mit seinem scharfen Kopf und seiner auffallenden Gesichtsbildung ist eben im Begriff, das abgeschlagene Haupt auf die Schüssel zu legen, die ihm Salome, die modisch gekleidete, zarte, junge Dame hinhält. Es ist nur selbstverständlich, daß sie den Anblick des dampfenden Blutes nicht ertragen kann, wenn das schon dem Henker auf die Nerven fällt. Johannes war im unterirdischen Gewölbe gefangen, sein Rumpf liegt mit gefesselten Händen blutströmend auf der hinabführenden Treppe. Ein Gang führt von unserer Szene in meisterlicher Perspektive, die einem Pieter de Hooch zur Ehre gereichen würde, nach rückwärts, durch großartig durchlichtete Zwischenräume zum Festmal des Herodes, wo Salome in einfacher Kniebeuge den Kopf der nach der neuesten Mode gekleideten Mutter übergibt. Hier scheint die Reliquie von Amiens zum erstenmal ihre Wundermacht auch in der bildenden Kunst zu äußern. Herodias sticht mit einem Messer, das sie in der rechten Hand hält, nach dem Haupte, und zwar nach dem Stirnteil über dem rechten Auge. Die Reliquie zu Amiens zeigt ja bekanntlich an dieser Stelle des Schädeldaches eine Schramme, die ihr, wie die spätere Legende gedichtet hat, von Herodias zugefügt sein soll; hat doch gerade deshalb die spätere Zeit den älteren Zungenstich in einen Messerhieb verwandelt. Aus dem ganzen Bild, sowohl aus Salomes und der Pagen Zügen wie aus denen der herzugekommenen Zuschauer auswärts, spricht eine unverkennbare Trauer über das tragische Ende des Heiligen.

Wie schon bemerkt, hatte Roger von Weyden für die Enthauptungsgeschichte nur den rechten Flügel zur Verfügung, wie er die Geburt auf dem linken und die Taufe Christi auf dem mittleren schilderte. Aber Weyden wußte sich Rat. Die gotischen Spitzbogen, mit denen er seine Einzelgeschichten jeweils abschloß, gaben ihm reichlich Platz, einzelne Episoden, wenn auch in verkleinerndem Maßstab, ausführlich zu behandeln. In dramatisch lebhaft bewegten Szenen erzählt er auf dem rechten Halbteil die Gefangensetzung des Täufers, die Aussendung der Jünger, wo Johannes aus einer Gefängnisluke herausspricht, und zuletzt den Tanz Salomes. Herodes und Herodias sitzen hier wie auf dem Hauptbild an der schön gedeckten Tafel, rückwärts fideln Musikanten zum Tanz, und als Hauptperson dieser Glosse führt Salome in ebenmäßiger leicht geschwungener graziöser Bewegung ihren Tanz aus.

Memling hielt sich in seiner Enthauptungsszene auf dem Johannesaltar zu Brügge ziemlich genau an die Vorlage, die ihm Weyden gegeben hatte.

Eine Figur wie beispielsweise der Henker, ist in seiner Gesichtsbildung fast Strich für Strich herübergenommen. Nur ist bei Memling die ganze Stimmungswelt in ein gedämpftes Moll hinübergeleitet; er war ja nicht der Meister der schrillen Betonungen, sondern der elegischen Versfüße. Mit halb abgewandtem Köpfchen, aber doch voll unverhaltener Neugier nimmt Salome das Haupt in Empfang, die einzige Dame unter den Zeugen des Hochgerichts. Nach rückwärts tut sich ein weiter Blick in den monumental gestalteten Hof des Schlosses auf; die beiden Jünger sind eben durch einen Torweg eingetreten, in der Absicht, Johannes die Botschaft Jesu zu bringen, zu dem Zweck aber, seinen Leichnam zur Bestattung zu holen. Links haben wir einen fesselnden Einblick in die Speisehalle des Herodes, wo das Herrscherpaar mit seinen Gästen vor der schöngedeckten Tafel sitzt. Vor ihnen sehen wir Salome, wohl im Begriff, ihren Tanz auszuführen. Ganz nach rückwärts öffnet sich rechts dem Blick eine weite Landschaft, über der in einer Wolke Gottvater schwebt.

„Deutschland war damals, mit Italien verglichen, noch ein Land der Barbarei." Und auch neben der Kunst und Kultur der Niederlande kann dieses Urteil nicht gemildert werden. Mit welcher künstlerischen Feinheit und Freiheit haben Weyden oder Memling die Enthauptungsszene dargestellt! Welche Kultur äußert sich in diesen Bildern! Und man sehe

Gallegos (?)
Madrid, Prado

dagegen die hausbackene Trockenheit und spießbürgerliche Engherzigkeit, die in einem Bild aus der Ulmer Schule verewigt sind:

Die Szene spielt im Freien. Unter einem Baldachin sitzt das nichts weniger als königliche Ehepaar in einem wohl kaum sehr geistvollen Gespräch über die eben vollzogene Hinrichtung. Der Henker wischt mit trauriger Miene sein Schwert ab, und Salome hält abgewandten Gesichtes das Haupt auf der Schüssel. Der Rumpf des Johannes ist mit solcher Wucht zur Erde geplumpst, daß die Füße aus der Kutte in die Höhe schnellen. Ein paar Zeugen, die gerade so im Vorbeigehen der Hinrichtung zugesehen haben, vervollständigen mit niedergeschlagenen Augen das Personal. Der Hintergrund des Bildes ist mit allerlei Laub- und Rankenwerk merkwürdig gemustert.

Wesentlich freiere Behandlung verrät die Festmalsszene eines oberdeutschen Malers aus der Zeit von 1460.

Einen eigenartigen Blick aus der Höhe tun wir auf die Festtafel, wo Herodes mit seinen Gästen Platz genommen hat. Rechts und links wedeln Sklaven Kühlung. Salome bringt, kecken Mutes und forschen Schrittes, das abgeschlagene Haupt zum Entsetzen nicht nur des Herodes und seiner Gäste, sondern auch der Herodias. Salome, die kühne Feder noch vom Tanz her in ihrem Stirnreif, ist die stattlichste Gestalt des ganzen Bildes; sie scheint die einzige zu sein, die ihrer Tat frohlockt. Denn sie hat sie ja doch schließlich erwirkt. Das Bild ist mit großer zeichnerischer Schärfe und so spitzpinselig wie irgendein niederländisches ausgeführt.

Ebenfalls an die Niederländer, besonders an Roger, hat sich auch Friedrich Herlin angeschlossen, von dem eine Enthauptung in Karlsruhe zu sehen ist. Weitere Enthauptungsbilder, teils allgemein bairischer teils nürnberger Herkunft sollen in London sein. Ebenfalls einem deutschen Meister dieses Zeitraums wird eine Enthauptung in Klosterneuburg zugeschrieben. —

Nach Zeichnungen Antonio del Pollajuolos, des hochbegabten Quattrocentisten, sind in Florenz drei Teppichstickereien zu sehen, die eine anregende Bereicherung der Auffassung unseres Temas in seiner Zeit bilden.

Der erste Teppich ist dem Tanz Salomes gewidmet, die mit ihren flatternden Bewegungen zum Spiel zweier Musikanten der Gäste ungeteilte Aufmerksamkeit auf sich zieht. Der zweite schildert das Gastmal im üblichen Stil der Zeit. Der Festsaal gewährt trotz des widerstrebenden Materials allerlei Durch- und Ausblicke. Die junge Welt sitzt an der Längstafel; am Kopfende

Roger von Weyden
Berlin, Frankfurt a. M.
F. Bruckmann A.-G., München, fot.

Hans Memling — Brügge
F. Hanfstaengl, München, fot.

Ulmer Schule
Karlsruhe
F. Bruckmann A.-G., München, fot.

hat für sich allein das königliche Ehepaar Platz genommen. Gegenüber Herodes ist Salome eben im Begriff, mit ihrem Tanz innezuhalten, ein Diener bringt ihr das Haupt auf der Schüssel, der es sogleich zur Mutter hinüberträgt und es ihr überreicht.

Das andere Bild gibt die namentlich bei den trecentistischen Freskenmalern beliebte Szene wieder, in der die Tochter der Mutter in kindlicher

Oberdeutſch um 1460
Schleißheim

Schen überreicht. Herodias ſitzt mit der Krone auf ihrem Kopfſchmuck auf ihrem erhobenen Tron; eilends — es kann ihr nicht geſchwind genug gehen — kommt das forſche Mägdelein mit dem Haupt und reicht es der Königinmutter dar. Auch hier iſt der Raum in die Tiefe gearbeitet und dieſe mit einer gedoppelten Ruheſtatt ausgefüllt. Alle drei Vorwürfe hat Pollajuolo mit ſehr reichen, ja faſt überreichen Bewegungen belebt.

Dieſe Teppiche ſind jedoch nicht die einzige Behandlung unſeres Temas aus dieſer Zeit und in dieſer Form. Zwei franzöſiſche Teppiche, die ebenfalls die Geſchichte des Täufers behandelten, ſchmückten einſt die Kirche zu Angers. Leider ſind nur geringe Bruchſtücke davon erhalten.

Die Glasmalerei im Quattrocento iſt mit einer Enthauptung im

dritten Kirchenfenster des Chors zu Walberg vertreten, dessen Verfertigung ins Jahr 1461 fällt. —

Zeichnungen Jacopo Bellinis, die die Enthauptung des Täufers und das Bankett des Herodes schildern, bewahrt das Britische Museum zu London.

Eines der interessantesten, uns erhaltenen Blätter mit der Täufertragödie ist ein Wiegendruck des nordischen Holzschnitts vom Jahre 1475.

Vor dem Gefängnis, das über die Welt der Miniaturmalerei noch nicht ganz hinausgewachsen ist, harrt der vollbebartete Heilige kniend, etwas zur Linken geneigt, mit betenden Händen des Streiches, den der Henker mit beiden Armen auszuführen im Begriff ist. Der Henker ist bartlos, trägt eine spitze Mütze; sein Kittel ist etwas offen. Auf der anderen Seite steht Salome, das Gewand auffallend hoch gegürtet, über der wohlgepflegten Frisur einen gewaltigen Turban, der von einer viergezackten Krone gehalten wird. Natürlich, haben wir doch eine Vierfürstentochter vor uns! Behäbig

Pallajuolo, Teppichstickerei
Florenz, Dommuseum

und breitspurig steht sie da mit der Platte auf den Händen, den Blick mit mehr Neugierde als Teilnahme auf des Henkers Schwert gerichtet. Hinter ihr wird noch eine hohe Figur mit Vollbart sichtbar. Nach rückwärts zu öffnet sich dem Beschauer eine fröhliche Landschaft; ein Flüßlein strömt lustig seines Laufes dahin; ein Schifflein belebt sein Gewässer. In die etwas hügelige Landschaft ist eine Stadt mit zahlreichen Türmen hineingesetzt. Der Schnitt ist leicht illuminiert.

Pallajuolo, Teppichstickerei
Florenz

In Schedels Weltchronik, die bekanntlich Wolgemuth und Pleydenwurff mit Holzschnitten geziert haben, ist uns wohl die älteste Darstellung des Herodianischen Festes in Holzschnittform erhalten.

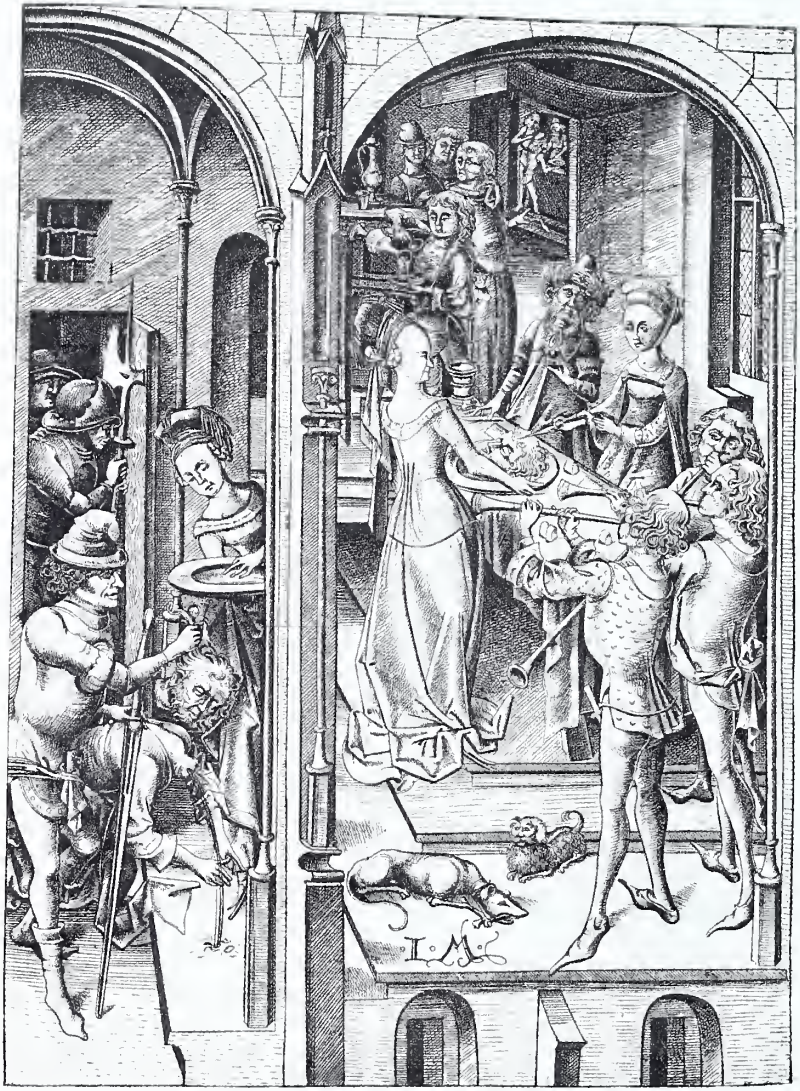
Herodes sitzt als älterer Herr mit Vollbart und Turban am oberen Ende der Tafel. Als zartes Jüngferlein sitzt Salome neben ihm. Herodias ist in frauenhafter Breite wiedergegeben, mit erhobener Rechten. Mit der Linken sticht sie in die bekannte Stelle über dem rechten Auge des dargebrachten Hauptes. Neben der Königin hat ein junger Mann Platz genommen, der eben ein Trinkgefäß zum Mund führt. Ein Sklave wedelt mit dem Pfauenfächer Kühlung, Gäste und Knappen vervollständigen das Personal des Bildes. Die reiche gedeckte Tafel ist in einer offenen Rundbogenhalle aufgeschlagen, die einen hübschen Ausblick ins Grüne gewährt.

Holzschnitt von 1475
Berlin, Kupferstichkabinett

Hartmann Schedel, Weltchronik

Israel von Meckenem, der Bocholter Kupferstecher, dieses Dutzendgenie, das seine Motive überall hernahm, wo er sie fand, dieser geschickte und im ganzen geschmackvolle Auswähler, hat unter seinen fünfhundert Blättern zweimal unseren Stoff behandelt: das einemal als Enthauptung und Überreichung, das anderemal als großes Fest.

Um Enthauptung und Überreichung auf eine Platte zu bringen, wird links der Vorplatz des Gefängnisses, rechts der Festsaal gegeben. Johannes,



Israel van Meckenem

Israel van Meckenem

Donatello
Relief am Taufbrunnen zu Siena
F. Bruckmann A.-G., München, fot.

von den Schildwachen aus dem Gefängnis geschleppt, ist eben enthauptet worden. Selbst bei Meckenem bleibt der Rumpf noch halb aufrecht. Der Henker hat den Kopf bei den Haaren gefaßt, ihn auf die Platte zu legen, die Salome ausdruckslos wie ein Fisch ihm hinhält. Dem Festmal des Herodes widmet der Stecher natürlich die größere Hälfte. Musikanten stehen da und blasen aus Leibeskräften, Salome will eben die Platte mit

Donatello — Relief im Museum zu Lille
F. Bruckmann A.-G., München, fot.

dem Haupt auf den Tisch setzen, an dem Herodes und Herodias Platz genommen haben. Herodias kann kaum darauf warten, die Siegestrofäe in ihre Hände zu bekommen: schon sticht sie mit dem Messer nach dem Haupte. Meckenem zeigt, daß auch ihm Amiens und Roger nicht fremd sind. Rückwärts wird an verschiedenen Büfetts für des Leibes Atzung gesorgt. Besonders reizvoll ist gerade keine der beiden Salomedarstellungen; weder Gesicht, noch Figur, noch Gewandung, bestricken durch irgendwelche Einzelheiten.

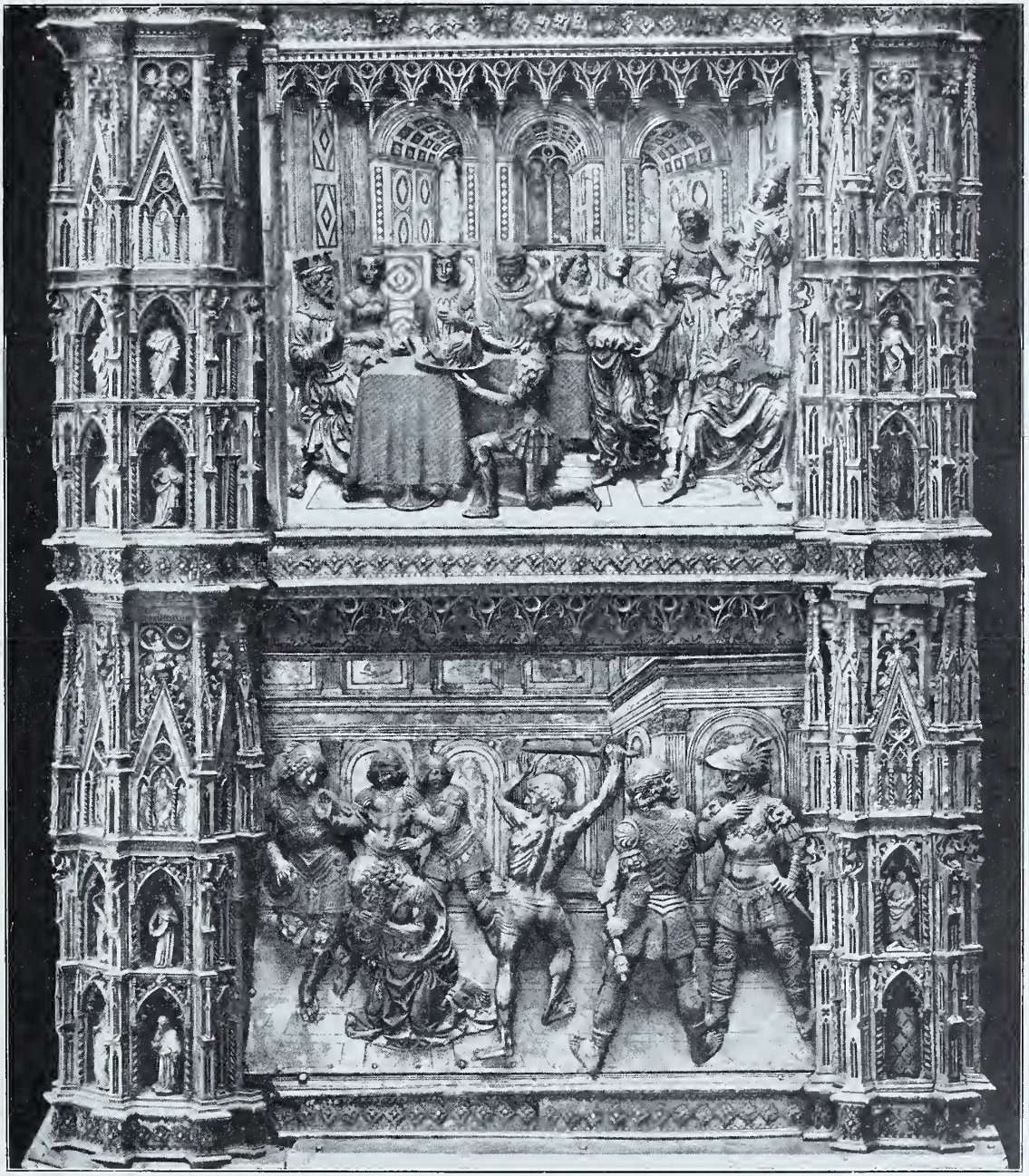
Der andere Stich schildert, wie gesagt, das Fest des Herodes, und entwirft dabei ein reiches Trachtenbild.

In der Mitte sind auf einem Postament drei Spielleute fest bei der Arbeit. Um sie herum entwickelt sich das frohe gesellschaftliche Leben; zu Paaren hat sich die ganze Gasterei geordnet, die in einer feierlichen Polonäse ein lebendiges Bild vom Leben und Treiben, Tanz und Vergnügen jener Tage geben. Links oben in einem Ausblicke sehen wir den Henker, wie er dem Jungfräulein mit gotischen Kopfputz das abgeschlagene Haupt auf die Schüssel legt, und in dem Innenbild, rechts oben, wo das königliche Ehepaar bei Tische sitzt, hat Meckenem abermals nicht vergessen, den Messerstich der Herodias anzugeben. Die Schramme über dem Haupte Johannis scheint in jenen Tagen sowohl durch Pilgerfahrten, als bildliche Darstellungen, ein Tagesgespräch bei gläubigen Christen gewesen zu sein.

Zwei weitere niederländische Stiche zu unserm Tema verwahrt das Amsterdamer Kabinett; aus der Schongauer Schule ist außerdem noch ein Niello mit dem Haupt Johannis zu nennen.

Dem genrehaften Zug des Quattrocento mußte die Darstellung von Herodes' Festmal ein doppelt willkommener Stoff sein. Was ließ sich unter biblischem Vorwand nicht alles wiedergeben! Architekturen, Innenräume, Trachten, Moden, Gastereien, Tänze, Musikanten, echtes gesellschaftliches Leben — alles nur Denkbare ließ sich da ungezwungen zur Schau stellen: dem könnenden Künstler zur Ehre, dem stillen Beschauer zum Genuß! Dazu gab das Tema Gelegenheit, eine ganze Stufenleiter menschlicher Empfindungen und Gefühle, vom heiteren Tanz bis zum entsetzensvollen Grauen und blutrünstiger Roheit zu durchlaufen.

Sonst hätte das bildhauerische Genie jener Tage, und eins der größten aller Zeiten, sonst hätte nicht Donatello zweimal die Hand nach unserem



Festmal von Salvi und Giovanni. Enthauptung von Verrocchio
Silbernes Dossale. Florenz, Dommuseum

Mino da Fieſole
Prato

Stoff ausgeſtreckt. 1425 war das erſte dieſer Reliefs für den Taufbrunnen in Siena fertig, den es heute noch ziert.

Zwei Szenen ſchildert Donatello: als echter Quattrocentiſt läßt er ſich Salomes Tanz nicht entgehen. Und die Überreichung des Hauptes gab doch auch reichlich Gelegenheit, in kraftvollem Naturalismus zu ſchwelgen. Aber wie meiſterhaft ordnet er dieſe Szenen an, wie ſcharf durchdacht iſt die Zuſammenſtellung, wie genial die Raumvertiefung! Nicht weniger als drei Räumlichkeiten vermittelt uns Donatellos Flachrelief. Ganz vorne, im erſten Raum rechts ſehen wir Salomes Tanz, mehr kraftvoll charakteriſtiſch als graziös bewegt. Die Muſik dazu kommt aus dem zweiten Raume. In ſchärfſtem dramatiſchen Gegenſatz zu dieſer Szene iſt links das Entſetzen des Herodes dargeſtellt, wie es ihn bei der Überreichung des vom warmen

Mino da Fiesole
Prato

Blute noch dampfenden Hauptes unwillkürlich packt. Herodias scheint mit sprechender Handbewegung dem Vorgang das Ungewöhnliche nehmen zu wollen. Ein paar Putten schließen diese Szene nicht nur kräftig nach außen ab, sondern stellen zugleich auch das notwendige Gleichgewicht zu den Leuten hinter Salome her. Voll Entsetzen wendet sich auch der Gast neben Herodias von dem blutigen Schauspiel ab; unwillkürlich bedeckt er mit der Hand das Auge. Und nun die geniale Verteilung der Tragödie: rechts der Tanz, links die Darreichung. Als besondere Betonung des Mittelteiles sehen wir im dritten Raume rechts eine Treppe in die Gefangenengewölbe hinabführen. Hier reicht der Henker wohl zuerst den beiden Frauen den blutigen Beweis seiner Tat. In einfaches Halbrelief sind hier vier

verschiedene Szenen in drei verschiedene Räume mit einer Klarheit, Sicherheit und vor allem auch Lebendigkeit gebannt, wie sie eben nur ein Genie zu bieten imstande war.

Auch das andere Relief in Marmor ist ein Zeugnis von Donatellos hoher, hehrer Kunst.

Spielen sich dort die Szenen in Innenräumen ab, so führt uns der Meister hier in die offenen Räumlichkeiten eines römischen Palastes. Rechts führt eine Freitreppe aufs Dach; lässig blickt von ihr ein Zuschauer auf Salomes Tanz, dessen flatternder Schwung diesmal in die Mitte gerückt ist. Vor und hinter ihr Gäste und Zuschauer. Salome tanzt übrigens diesmal eine Art Schleiertanz; den Schleier, den sie mit beiden Händen über dem Kopfe schwingt, kann man deutlich wahrnehmen. Links vorne überreicht ein Sklave kniefällig das Haupt den beim Male Sitzenden. Auch jetzt bedeckt einer der Gäste mit der Hand seine Augen. Die den Raum hier abschließenden Ranken geben den Untersatz für eine römische Architektur ab, die sich auf korintischen Säulen weiter fortsetzt und in einem mit nackten Figuren geschmückten Giebel ihren Abschluß findet. „Im engsten

Matteo Civitali
Lucca, Katedrale

Raum ist ein Bild der kräftigen Architektur der späteren römischen Kaiserzeit, freilich übersetzt in die Sprache Donatellos, in reichster Fülle und Pracht gegeben; die Bauten sind mit größtem Geschick ineinandergeschachtelt und verschoben, die Figuren sind darin nicht mehr vereinzelt, sondern in Gruppen mit höchster Kunst neben- und hintereinander gestellt." (Bode)

Ebenfalls in einen Hofraum führt uns Andrea del Verrochios Silberrelief mit der Enthauptungsszene.

Sieben Figuren hat der Schöpfer des Colleoni in musterhafter Deutlichkeit und Klarheit nahezu frei herausgearbeitet, männliche kraftvolle Gestalten in sehnengespannter Behandlung. Diese zwei Krieger vorne rechts sind echte Condottierensöldner, eine fast bramarbasierende Wildheit legen sie an den Tag. Die nahezu nackte Gestalt des Henkers fesselt durch die glänzende anatomische Behandlung des Rückenakts. Der gottergebene Heilige selber, auf den Knien im Gebet, trägt über seinem Kamelfell eine weite Toga, die in reichen Bauschungen geknittert ist. Die drei jungen Krieger hinter ihm sind in dramatisch wirksamem Gegensatz zu den rauhen Kerlen vorne im Ausdruck weicher und in Bewegung und Haltung ruhiger und milder.

Der obere Teil dieses Silberaufsatzes hält Salomes Tanz und ist im Gegensatz zu Verrochio, der schon deutlich zum Cinquecento hinüberneigt, eine echt quattrocentistische Schöpfung von Antonio di Salvi und Francesco di Giovanni, wie die neuesten Forschungen ergeben haben. Vor Herodes und seinen Gästen führt Salome, ganz in der Art Lippis oder noch mehr Ghirlandajos, in faltenreicherm, sorgsam modellierten Gewande ihre Künste zu den Weisen vor, die die Musikanten neben ihr erklingen lassen. Ein hagerer Krieger setzt das abgeschlagene Haupt auf den Tisch vor den erstaunten König, während Herodias in frauenhafter Neugier dabei interessiert ist. Echt quattrocentistisch sind übrigens die tonnengewölbartigen Fensterbögen, die ins Freie hinaus führen.

Französische Bronze um 1500
Berlin

Mino da Fiesole war der begehrteste Meister seiner Zeit und leider nicht stark genug, sich immer auf höchster künstlerischer Höhe zu halten. Er wirtschaftete sich eben doch vom Künstler zum Kunstgewerbler herunter. In Prato hat er in zwei Reliefs an der Domkanzel die Täuferepisode behandelt, den Tanz und das Festmal, und die Überreichung des Hauptes.

Art des Pénicaud
Email aus Limoges
München, Pringsheim

Herodes sitzt vor einem baldachinartigen Schirm mit Herodias und einem Staatsrat. Der Tanz der Salome weist die übliche quattrocentistische Figur vor; lustige Putten bevölkern das Bild. Wie einen Lebkuchenmann sieht man den Täufer rechts hinter dem Gitter des Gefängnisses.

Die Musikanten schweigen; ein Putto überreicht Herodes und Herodias das Haupt, deren beider Augen mit Wohlgefallen darauf ruhen. Salome steht in schwebender Bewegung dabei. Die rechte Hälfte des Bildes ist diesmal schärfer abgetrennt und zeigt uns außer dem Henker, der sein Schwert gerade in die Scheide zurücksteckt, den Rumpf des Heiligen von

Niederländische Holzschnitzerei
Art des J. Bormann
Berlin

vorne, dem bereits eine breite Blutlache entflossen ist. Nicht ohne Recht hat man dem Nachfolger Donatellos und Zeitgenossen Verrochios seinen unbeholfenen Reliefstil und seine puppenhafte Figurengestaltung angenagelt.

Auch das Relief Matteo Civitalis im Regulusaltar des Doms zu Lukka hat's neben Donatellos und Verrochios Arbeiten nicht leicht.

Zwar ist die Figur der tanzenden Salome im Sinne Ghirlandajos

recht gut getroffen; aber die anderen Gestalten stellen doch zu sehr ihre Stellungen (man sehe sich nur den Lauteniſten oder den Knecht mit dem Haupt an!) als daß ſie eine reſtloſe Freude böten. Auch die Vereinigung oder Trennung von Feſtſaal und Gefängnis, vor dem der Rumpf des Johannes mit ſeinem ärmlichen Fell kniet, iſt für dieſe Zeit (1484) doch ſchon recht ungeſchickt.

Eine kleine niederländiſche oder nordfranzöſiſche Bronzearbeit um 1500 bringt wiederum das im Süden unbekannte Motiv der Schändung des abgeſchlagenen Hauptes durch Herodias.

Auf dieſer kleinen Medaille iſt rechts Herodes mit der Krone, links Herodias, ebenfalls bekrönt; dazwiſchen befindet ſich die Schüſſel mit dem Haupte. Herodias bringt mit einem ſpitzen Gegenſtand in der Rechten dem Kopfe die bekannte Schramme bei.

Nahe verwandt dieſer Darſtellung iſt eine farbenſatte prächtige Emailarbeit in der Art des Pénicaud aus Limoges, die ganz ähnlich die Schändung des Hauptes ſchildert. Die ganze Aufmachung iſt freilich weicher und üppiger geworden: ein prächtiger Kranz von Blumen und Früchten rundet oben das Bild ab; die Profilſtellung Herodias-Salomes auf der kleinen Bronze iſt hier zu vollerer Anſicht gewendet, und die größere Anlage der Arbeit hat es erlaubt, die Schüſſel mit dem Haupt, deſſen rechter Stirnſeite die königliche Frau die bekannte Wunde beibringt, auf einen ſchön gedeckten Tiſch zu ſtellen. Hier wie dort iſt Salome das jugendliche Mägdelein, das von dem geſchilderten Vorgang nur wenig ergriffen iſt.

Niederländiſch in der Art des Jan Bormann iſt ein Hochrelief aus Eichenholz, das die Enthauptung des Täufers darſtellt.

Vor dem Burggefängnis fand die Enthauptung ſtatt. In lebendiger Bewegung, ja faſt etwas bramarbaſierend, ſteht der Henker, ein haar- und bartloſer Charakterſchädel da, in der einen Hand das Schwert, mit der anderen Salome, dem pausbackigen Mägdelein, das Haupt darreichend. Üppiges Haar umwallt Salomes Kopf und Schultern; mit abgewandtem Geſicht und geſchloſſenen Augen nimmt ſie die greuliche Gabe entgegen. Rückwärts in der Niſche wird ein Mann mit Knebelbart ſichtbar; der Rumpf des Heiligen iſt im Gefängnistor nur angedeutet.

9

Hochrenaissance

In demselben Grade, in dem die Kirchenväter als tonangebende Persönlichkeiten vom literarischen Markt abtreten, fangen die Vertreter der weltlichen Literatur an, sich auf ihm auszubreiten. Die Kirchenväter schufen ja doch nur immer für sich und ihresgleichen, für die oberen Zehntausend ihrer Zeit und Kultur. Dem Volke war damit natürlich nicht gedient, namentlich nicht, so lange es des Lesens und Schreibens unkundig war. Bildende wie literarische Kunst, mußten da in die Bresche springen und den Religionsunterricht, den die Predigt begonnen hatte, stramm weiterführen. Langsam, aber stetig sind diese Anregungen natürlich auch ihren schulmeisterlichen Kinderschuhen entwachsen, haben sich auf sich selber besonnen, allmählich auf eigenen Füßen stehen gelernt, und sich entweder nach der mehr künstlerischen oder volkstümlichen Seite entwickelt. Wir haben Gelegenheit, beide Richtungen zu verfolgen; während die Malerei beispielsweise in die höchsten Höhen menschlicher Kunst hinaufführt, macht das Profeten- und Passionsspiel die Entwicklung zum Volkstümlichen, Heimatsprachigen durch. Schon im vorigen Abschnitt lernten wir die ersten Wegepunkte kennen, die die Entwicklung des Passionsspiels in deutschen Landen zu berühren hatte; jetzt wollen wir erst einen Blick auf das französische Misterienspiel werfen, das seine reichste Blüte vom Ende des 15. bis zum Ende des 16. Jahrhunderts entfalten sollte.

Eine Menge Aufführungsdaten und -orte, ja selbst eine beachtenswerte Anzahl alter Texte sind bewahrt, die uns Le Petit de Julleville mit großem Fleiße zusammengestellt und geordnet hat. Eine ganze Reihe Täuferspiele weiß er uns namhaft zu machen. Das älteste, nicht erhaltene stammt vom Jahre 1462 aus Saumur. Nicht ganz ein halbes Menschenalter später, am 8. Februar 1475, räumt Papst Sixtus IV. den Bewohnern

Collegij Soc. Jesu Monachij.

TRAGOEDIA

Joannis des

Heiligen vorlöuffers vnd Töuf-
fers Christi Jesu warhaffte Histori/
von anfang sines läbens/biß inn das end
siner enthouptung.

Vß den vier Euangelisten in spils wiß zůsam-
men gsetzt/ vnd gespilt durch ein Ersame
Burgerschafft zů Solothurn vff
den 21. Julij Anno 1549.

Titelblatt von Johannes Aals
Täufertragödie

von Chaumont eigene Vorrechte ein; alle fünf oder sechs Jahre, immer dann, wenn der Johannistag, der 24. Juni, auf einen Sonntag fiele, sollten sie Generalabläße und andere besondere Vergünstigungen usw. genießen, woran sich dann Veranstaltungen verschiedenster Art, besonders Johannisspiele anschlossen. Solche Spiele fanden nachweislich 1476, 1481, 1487, 1492, 1498, 1509 statt; also ähnliche regelmäßig wiederkehrende Schaudarstellungen wie z. B. das Oberammergauer Passionsspiel, das bekanntlich alle zehn Jahre stattfindet, früher der Kirche, heute dem Mammon zu Ehren. Und zwar wurde — um nach Chaumont zurückzukehren — während des Stillstands der herumziehenden Prozession gespielt, auf improvisirten Bühnen, deren anfängliche Zahl von neun später auf deren fünfzehn anwuchs. Da aber die französischen Spiele genau wie die deutschen schließlich auch immer mit einer Moralpauke ihren moralischen Zweck verfolgten, lag es hier ebenfalls nahe, das Ende der Herodianer den Zuschauern besonders greifbar und drastisch vor Augen zu führen. Neu tritt vor allem das arme aber fidele Völklein der Teufel in seine vollen Rechte. Daß der Teufel im Spiel allzumal eine der beliebtesten Figuren war, bedarf keines weiteren Beweises. Und wie er auch darüber hinaus für die bildende Kunst, so sie ihre Anregungen aus dem Passionsspiel holte, von ausschlaggebender Bedeutung geworden ist, können wir z. B. aus den Reliefdarstellungen von Antellami und anderen sehen. Und auch diese Künstler waren nicht die ersten, die den Teufel im Johannesdrama einführten — diesen Ruhm hat ihnen schon lange vorher, im 5. Jahrhundert, Basilius, der alte Kirchenvater, vorweggenommen. Verschiedene Gestalten hatte der Teufel anzunehmen: wir haben ihn bei den italienischen Plastikern als beflügelten Halbmenschen kennen gelernt, im deutschen Spiel wechselt er häufig seine äußere Erscheinung: zu Herodias geht er vielfach in Gestalt eines alten bösen Weibes.

Diese Teufel hatten in unseren französischen Spielen vor allem die Aufgabe, die Seele des Herodes ordentlich zu quälen und zu piesacken. Und welcher unendlichen Beliebtheit und Volkstümlichkeit sich dort dieses Kerlchen erfreuen durfte, geht aus nichts besser hervor als aus einer sprichwörtlichen Redensart, die sich schnell beim Landvolk eingebürgert hat: „S'il plaît à Dieu, à la Vièrge, à Saint Jean, je serai diable et paierai mes dettes." Es ist daher gar nicht weiter verwunderlich, daß auch die damalige Zeit für ihre so beliebten Spiele auf ihre Weise kräftig die Reklame-

trommel rührte, bis der Spaß im Jahre 1663 sein endgültiges Ende hatte.

Außer Saumur und Laumont wissen wir noch von Johannesspielen aus Mende (1508), Lyon (1518), Salterbrand (1546), Draguigan (1551), Auriol (1569), um nur eine kleine Zusammenstellung zu geben.

Flämisches Gebetbuch, 16. Jhdt. München, k. Hof- u. Staatsbibliothek

Betreten wir deutschen Boden, den wir im letzten Drittel des vorhergehenden Jahrhunderts mit dem Künzelsauer Fronleichnamspiel verlassen haben! Zwar nicht auf dieses, sondern auf das alte Frankfurter Spiel von Baldemar geht das Alsfelder Spiel zurück, das zu Beginn des neuen Jahrhunderts seine Uraufführung erlebte. Der Verfasser dieses Spiels scheint sich ja streng an den Wortlaut Baldemars gehalten zu haben; aber sein künstlerisches Empfinden war weit genug vorgeschritten, um die Johannesbehandlung in straffem, ununterbrochenem Zug zu Ende zu führen. Johannes tadelt, wie üblich, den König, um sich dann — ein neuer Zug im Spiel — gegen Herodias im besonderen mit scharfen und schärfsten Worten zu wenden. Der König verweist ihm seine Dreistigkeit, und Johannes legt nun zu einer längeren Rede über die Unbeständigkeit und Unsicherheit des Lebens los, während der, laut Anweisung im Regiebuch, die Gestalt des Todes langsamen Schrittes hinter Johannes einherschreitet — das szenische Gegenstück zu den gerade um jene Zeit so beliebten Totentänze. Mittlerweile halten die höllischen Geister Rat wider Johannes, und Satanas wird in Gestalt des schon erwähnten alten Weibes zu Herodias entsandt, um sie in ihren Haß- und Rachegefühlen gegen den Beschimpfer zu bestärken und vom König seine Gefangennahme zu erwirken. In der Szene der Gefangennahme, die in behaglicher Breite ausgesponnen wird, kommt dann die derbe volkstümliche, gewöhnlich auch komische Forderung zu ihrem Rechte, die besonders das deutsche Spiel im Gegensatz zu anderen fast nie aus dem Auge gelassen hat. Herodes selber fordert dann das Mägdelein zum Einzeltanz auf, wie im Heliand. Als Salome die Mutter wegen des Preises um Rat fragt, erscheint abermals Satanas als deus ex machina und flüstert Herodias Böses ins Ohr. Mit dem uns nicht mehr fremden Ruf: „nu woel mich" empfängt Salome das abgeschlagene Haupt, und außer sich

Quinten Massys
Antwerpen

vor Freude singt, springt und tanzt sie mit dem abgeschlagenen Haupte ganz wie in der Legende und auf dem Venediger Mosaik. Nun aber kommt Satanas noch einmal, entpuppt sich als der, der er wirklich ist, und packt die beiden Weiber, sie mit in die Hölle zu nehmen, wo über ihre Ankunft großer Jubel herrscht.

Die Vor-, Zwischen- und Nachspiele in der Hölle sind uns von den Kirchenvätern her sattsam bekannt; doch ist hier die ganze Umgebung insofern etwas verändert, als Herodes, der sonst etwas an die Wand gedrückt wird, vom Töchterlein die Verschönerung des Festes durch einen Tanz erbittet und der Teufel erst diese günstige Gelegenheit benützt, in Wirksamkeit zu treten; bei den Kirchenvätern hatte doch der Teufel schon von vornherein das ganze böse Spiel abgekartet.

Das Heidelberger Volksschauspiel aus dem Jahre 1514 bedeutet

zu den bisherigen Leistungen nichts weniger als einen Fortschritt. Neu ist in dramatischer Behandlung unseres Stoffes nur die geheime Abkartung des Tanzes zwischen Mutter und Tochter vor Beginn des Festmals. Dies selber ist hier so nebensächlich wie bisher behandelt. Eine neue spannende Wendung hat aber der Dichter unbenützt wieder fallen gelassen: Herodes fragt Salome, warum sie denn nicht lieber Gold oder Edelsteine begehre; die aus dieser Frage leicht zu gewinnenden Vorteile für den dramatisch-technischen Aufbau sind dem Verfasser wohl gar nicht zu Bewußtsein ge-

Lukas von Leyden
Brüssel
F. Bruckmann A.-G., München, fot.

kommen. Noch einmal zeigt Salome den Preis ihres Tanzes dem Volke und übergibt ihn darauf der Mutter, die das Haupt ins tiefe Wasser versenken will. „Der Vorhang fällt, das Stück ist aus, und Herren und Damen gehen nach Haus"; so ungefähr, als ob gar nichts Ungewöhnliches geschehen wäre, schließt Festmal und Spiel ab.

Im darauffolgenden Jahre 1515 wollten geistliche Herren in Frankfurt a. M. abermals ein Johannesspiel aufführen, die Obrigkeit aber widersetzte sich dem. Vielleicht aus dem bei den Johannisgebräuchen genannten Grunde? — Den Verfasser des in Betracht kommenden Stückes kennen wir nicht, ebensowenig wie den eines im Jahre 1529 zu Hall in Tirol gegebenen Spieles.

Damit sind wir mit den mittelalterlichen Schaudarstellungen der Profeten-, Misterien-, Passionsspiele, oder wie sie sonst heißen mögen, zu Ende. Die Zeit der eigentlichen Dichtung als persönliches Kunstwerk hebt an, und als erster Verfasser einer auf selbständigen Füßen stehenden Johannistragödie ist Joannes Krüginger anzusehen, der im Jahre 1545 seine „Tragoedia von Herode und Joanne dem Tauffer, inn Deutsche Reymen verfasset", in Druck ließ. Freilich, den moralisierenden Zweck der alten Passionsspiele hielt auch der Protestant Krüginger in seinen „Dichtungen" fest: „Wenn ein Christenmensch solch Spiegel klärlich vor Augen sieht handeln, und gleich wie ein hübsch Gemälde mit allen seinen Farben angestrichen vor ihm sieht, so ist nicht möglich, es muß ihn bewegen und zu Herzen gehen" — so läßt er sich einmal an anderer Stelle über Wesen und Zweck des Dramas aus. Nicht weniger als zweiundzwanzig Personen haben in der Tragoedia aufzutreten; trotzdem, oder vielleicht auch gerade deshalb, kann Scherer sagen, daß man überall gute Absichten, aber eine ungeübte Hand merke. Ein paar kleine Veränderungen erfindet Krüginger zu dem bekannten Gerüst hinzu: Herodes hat Angst, Herodias möge wieder zu ihrem ersten Gemal zurückkehren. In Tränen bittet sie ihren Gatten um Gefangensetzung des schimpflustigen Täufers. Das Gespräch zwischen Herodias und Salome ist in den zweiten Akt gelegt; bei jeder Gelegenheit wird Herodes als der Mann geschildert, der es mit dem Versprechen leicht nimmt. Traurig erhebt sich der König, als die Tochter mit dem abgeschlagenen Haupt den Saal betritt, und die versammelten Gäste tun ein gleiches. Die Vorgänge haben sich bisher in ziemlich engem Anschluß an den biblischen Bericht bewegt. Erst beim Schluß bringt Krüginger Neues, Eigenes.

Joſt van Winghe
München, Helbing

Einer der Ritter will die Dienste des Weiberknechts Herodes verlassen, um so mehr, als letzterer beim Kaiser in Rom nicht mehr gut angeschrieben steht. Und der fünfte Akt trägt mit dem Auftreten der Gestalt des Todes volkstümlicher Wirkung ausgiebig Rechnung. Erst packt er Salome mit den Worten: „Mit mir mußt du in meinen Reihn, da deinesgleichen viel in sein!“ erwürgt er sie. Mittlerweile kommt die Nachricht von der Absetzung des Herodes, der sich aus Gram wie sein großer Geschlechtsgenosse im Dreikönigsspiel, ersticht, so daß am Ende nur mehr Herodias mit dem Tod in die Hölle zu gehen hat, um das Maß der sittlichen Weltordnung wieder voll zu füllen. Vierzehn Jahre später, im Jahre 1559, hat diese Tragödie der Schulmeister zu Fach, Daniel Walther, „von neuem zugericht“.

Ein lateinisches Drama erschien ein Jahr nach Krügingers Tragoedia, 1546: Johannes decollatus von Jacobus Schoepper, dem Dortmunder Humanisten, den man an seinen Vorbildern Plautus und Terenz unschwer erkennt. Er führt zuerst die komische Figur, den Narren, in die Johannistragödie ein, nachdem ihm schon vorher in den Dreikönigsspielen usw., eine große Rolle zugefallen war. Vor allem aber hat sich Schoepper bemüht, der Tanzszene eigenes Gepräge zu geben; einen gallischen oder italienischen Tanz, jedenfalls also einen leidenschaftlichen romanischen, soll Salome aufführen. Nach dem Vorbild der Humanisten, schließt jeder Akt mit einem Chorgesang ab. Schoepper nahm aus dem biblischen Bilde des Johannes nur den einen oder andern

Jakob Cornelisz van Oostsanen. Haag F. Bruckmann A.-G. München. fot.

Severin-Meister
F. Bruckmann A.-G. München. fot.

Zug, und gab alles andere aus eigener Erfindung oder eigener Empfindung. Und es ist ihm geglückt, seinen Gestalten lebenswarmen Odem einzuhauchen, pulsierendes Blut einzuimpfen! Die geheime Abmachung zwischen Herodias und Salome kennen wir ja schon; aber wie die Frau auf die Weinseligkeit des Fürsten rechnet, das ist so geschickt bislang noch nirgends angedreht. Die Krokodilstränen der Herodias haben wir schon bei Krüginger kennen gelernt und sind wohl kirchenväterliches Gut.

G. Fries
Basel

Und wie trefflich Herr Schoepper erst in köstlichen Weinmarken Bescheid weiß! Falerner, Lesbier, Punier läßt er auffahren. Nach dem ereignisschweren Male die von Wein, Weib und Blut erhitzten Gäste zu einem Spaziergang ins Grüne zu laden — welch frischer, erfrischender Zug! Das leibhaftige Leben im Reformationszeitalter tut sich vor uns auf. Man denkt an Luthers Garten in Wittenberg.

Der Oxforder Teologieprofessor Nikolaus Grimoaldus ließ im Jahre 1548 sein Drama Archiprofeta erscheinen, das weniger um seines dichterischen Gehalts als um seiner konfessionellen Tendenzmacherei beachtenswert ist. Zur vollen Würdigung des Stückes muß man sich erinnern, daß König Eduard VI. die Verfassung der englischen Kirche möglichst genau dem protestantischen Vorbild nachgebildet hat. Aus dieser Zeitströmung heraus ist dieses Johannisdrama entstanden. Als neue Wendung im Charakter der Herodias versucht hier die Königin selber den Täufer zu veranlassen, seine Redereien einzustellen. Natürlich vergebens. Vorher hat sie bereits eine große Beredsamkeit aufgewendet, um die Gefangensetzung des Täufers zu erwirken.

Die bedeutendste Johannesdramatisierung im 16. Jahrhundert ist zweifellos Johannes Aals, des Schweizer Dichters „Tragoedia Joannis des Heiligen vorläufers und Taeuffers Christi Jesu warhaffte Histori von anfang sines Laebens biß in das end siner enthauptung". Das

Nikolaus Manuel, gen. Deutsch
Basel

Drama erschien noch im selben Jahr ohne den Namen des Verfassers im Druck. Das Titelblatt ziert ein Holzschnitt von ziemlich unbeholfener Hand, der die zwei Szenen des Festmals und der Enthauptung zu vereinigen sucht.

Vor der geschlossenen Gefängnistür hat die Enthauptung soeben stattgefunden. Der fellbekleidete Rumpf liegt am Boden, der Henker reicht den abgeschlagenen Kopf der Fürstentochter, einer drallen schwyzer Magd dar, die ihm die Schale hinhält. Hinter ihr eine Begleiterin. Rückwärts gewahrt man im Hause Herodes mit der Krone und Herodias in angeregtem Gespräche vor einem gedeckten Tische sitzen. Rechts hat man einen netten Ausblick in eine Landschaft, die eine Gebirgskette rückwärts begrenzt. Als besonderes Zeichen sei der zweigeteilte Schild rechts oben angemerkt.

Johannes Aal, als Priester am 28. Mai 1551 in Solothurn gestorben, dürfte wohl der erste gewesen sein, der als Quellenwerke für seine Dichtung außer den Evangelien den Josefus und seine lateinische Uberarbeitung, den Hegesippus benutzte.

Die Figur des Narren, die wir bereits bei Schoepper kennen gelernt haben, begegnet uns gleich am Anfang dieser auf zwei Spieltage berechneten Tragödie wieder. Johannes ist natürlich auch hier der Bußprediger, der sich überall mißliebig macht; namentlich die Farisäer und Hohenpriester des Hohen Rates sind ihm auffässig, und sie lachen sich eins ins Fäustchen, als es ihnen glückt, Herodes gegen Johannes einzunehmen und sich hinterlistig hinter diesen Vormann zu verschanzen; denn die Schimpfereien des Täufers über seine Familienverhältnisse haben Herodes natürlich auch nicht gerade freundschaftlich voreingenommen. Christus selber bereitet in feinfühliger Art den Täufer auf das nahe Ende seiner Tage vor, und weist ihn an, daß er wie hier auf Erden, so dort drunten in der Vorhölle sein Vorläufer und Herold sein solle. Im dritten Akt endlich erscheint in großer teatralischer Aufmachung Herodes selber inmitten seines Hofstaats. In seiner Eröffnungsrede freut er sich über den Besitz seines schönen Weibes, drückt aber zugleich sein Bangen aus, daß er sie vielleicht wieder an ihren vorigen Gemal zurückverlöre, oder daß der Araberkönig Aretas sich räche ob der schmählichen Behandlung seiner Tochter. Nicht Johannes ist es diesmal, der dem König gedoppelten Ehebruch und seinem Weib Hurenhaftigkeit vorwirft, sondern sein Rat Usüm, der seinen Freimut auf der Galeere büßen muß.

Bairiſch um 1520
München, Nationalmuſeum

Nun ist auch der Augenblick gegeben, den gereizten König auf Johannes zu hetzen; die Abgesandten des Rates kommen gerade zur rechten Zeit. Ein leidenschaftlicher Liebesdialog zwischen Herodes und Herodias bringt eine angenehme Abwechslung in den Gang der Handlung. Herodias hat von den Lästerungen des Täufers gehört, der König verspricht ihr aber, dem „troppfen" schon das „schandtlich mul verstopffen" zu lassen. Mittlerweile hat sich Johannes beim König selber eingefunden, um seine Vorwürfe persönlich zu wiederholen; diesmal ist es aber mit der königlichen Langmut aus, er wird in Macherunta gefangen gesetzt.

Zu Beginn des zweiten Tages werden den Zuschauern erstlich die verzwickten Verwandtschaftsverhältnisse im Hause Herodes' so weit als notwendig auseinandergesetzt. Johannes sitzt nun wol gefangen, aber Herodias ist damit nicht zufrieden, sie will seinen Tod. Mit Salome, der Tochter, bespricht sie sich in einer eindrucksreichen Szene, was da am besten zu tun sei. Salome aber wird hier zum erstenmal zur listigen Schlange. Heintz, der Narr, ist der gute Kerl, der Johannes in seinem Gefängnis mit Atzung versieht; Herodes ist mit sich nicht im reinen, was er tun soll, den Täufer töten oder leben lassen. Ein letzter Versuch soll gemacht und dem Vorläufer nochmals ins Gewissen geredet werden: der Erfolg ist aber nicht der beabsichtigte: Johannes redet vielmehr dem König ins Gewissen, der nun gar sein sündhaftes Leben, frei nach Markus, bessern will. Neuerdings versucht Herodias, die Tötung des Täufers zu erwirken: mit Liebe und Schmeichelei, mit Tränen und Umhalsungen, mit allen Künsten des wissenden Weibes, selbst mit fußfälligen Bitten und der Erinnerung an die ersten Stunden gemeinsamer süßer Liebe vermag sie ihren Wunsch nicht durchzusetzen. Herodes befürchtet einen Aufstand im Volk. Die Königin ist wütend, und mit Salome und ihrer Amme hält sie einen Rat „über einen neuen Fund". Diesmal ist es die Amme, die auf den Gedanken eines lüsternen Tanzes beim Festmal kommt, sobald der König vom Weine etwas angeheitert ist; dem Mägdelein wird zwar der Preis des Tanzes verheimlicht, aber die Mutter legt ihr nachdrücklich ans Herz, nur nach vorheriger Besprechung zu fordern. Wer denkt bei dieser Amme nicht sofort an den Satan im Alsfelder Passionsspiel, der in Gestalt eines alten Weibes (wie fein!) Übles den Fürstinnen ins Ohr raunt!

Trinkfest bewähren sich sowohl Männlein als Fräulein beim Male; mancher Hektoliter versiegt. Und mancherlei wird den staunenden Gästen

Tiroler Meister um 1516
Innsbruck

geboten: ein Fechterspiel und dann vor allem Salomes Tanz. „So pfiff mir uff den zuner dantz" befiehlt Salome dem Stadtpfeifer. Dieser Zäuner Tanz war einer der ausgelassensten Reigentänze vom 15. bis zum 17. Jahrhundert. In Herzog Ferdinands italienischen Reisen aus dem Jahre 1565 heißt es: „In einer Comoedi zu Florenz haben 12 nackhent nymphae und soviel satyri durch ainander wie ain Zeiner gedantzt." Wer denkt da nicht an die pompejanischen Tänze, ähnliche Schaudarstellungen, die heute den Fremden als Sehenswürdigkeit in Neapel angepriesen werden. Auch Christian Weise tut des Zenner Tanzes noch mehr als hundert Jahre später, 1672, Erwähnung: „Denn solche leichtfertige Tänze wie der Zennertanz bisweilen gehalten wird und wie Anno 1530 Danzig einer von lauter vermummten nackichten Personen angestellet worden oder wie Anno 1602 zu Leipzig auf dem damahligen Rabeth ein Schneidergeselle mit einer unzüchtigen Breckin vor allen Leuten nackend herumgesprungen."

Salome hat nun natürlich keinen solchen pompejanischen Zennertanz aufgeführt. Aal, als gottesfürchtigem Priester, mußte so etwas ganz ferne liegen und es heißt auch ausdrücklich: „Die Tochter sol sich köstlich zieren und artlich Prangen mit hoffiren."

Doch zurück zu unserem Drama! Salome tanzt mit ihren Freundinnen; dem König bricht der Angstschweiß aus, als er die Forderung der Jungfrau hört. Das Haupt wird gebracht; der Mund ist stumm: aber vorwurfsvoll blicken die noch offenen Augen Herodias an. Außer sich vor Wut, sticht Herodias mit einem Messer in das Haupt hinein: die Leichenschändung, die wir zuerst als Zungenstich bei Hieronymus kennen gelernt, dann an der Reliquie des Täuferhaupts als Schmiß über dem rechten Auge wiedergefunden haben, ist nun auch von der dramatischen Darstellung aufgenommen worden, nachdem sie bereits Gemeingut der nordischen bildenden Kunst geworden war. Daß diese Wendung von Amiens nach Solothurn gelangt ist, beweist außerdem noch der Abgesang, die Koda nach unserer Tragödie, wo ein Herold die ganze Geschichte des Hauptes aufrollt in der bestimmten Voraussetzung, daß schon so mancher Schwyzer zu dieser weltberühmten Reliquie gewallfahrtet sei. Ein letzter Epilog verdeutlicht dann noch die Moral der ganzen Geschichte.

Johannes Aals Drama ist ohne die Vorarbeiten des mittelalterlichen Misterien- und Passionsspiels nicht zu denken; eine Menge Fäden verbinden beide Schöpfungen miteinander. Zielbewußt und energisch weiß Aal

Lukas Cranach
Frankfurt
F. Bruckmann A.-G. München. fot.

seine Charaktere zu zeichnen; und eine sorgfältig belebende und ins Einzelne gehende Seelenschilderei macht das Drama auch heute noch genießbar. Selbst der Narr ist nicht bloß der alberne Spaßmacher, sondern eine zu gegebener Zeit in die Handlung selbständig eingreifende Persönlichkeit. Nicht zuletzt sei auch der urtümlichen, natürlichen und kräftigen, ja vielleicht einmal auch derben Sprache mit Dankesgefühl erwähnt!

Ein Wort ist noch der Musik zu widmen, die zu den Aufführungen unseres Dramas eine reiche Zugabe bildete. Instrumentalmusik eröffnet die eigentliche Handlung und den Prolog, außerdem hat sie vielfach Akte oder Aktteile einzuleiten oder abzuschließen. Doch auch gesungener Musik gab es genug in unserem Drama: mehrfach werden Antifone, geistliche Verse, Sequenzen, abgesungen; selbst ein deutscher Trauergesang fehlt nicht

als Abschluß der Enthauptungsszene. Das eigentliche Drama vor den Epilogen schließt dann eine Sequenz ab.

Aal hat also alles irgendmögliche in den Bereich der Darstellung seines Johannesdramas hereingezogen, und ein tiefer Eindruck mag durch die Solothurner Bürger gegangen sein, nachdem der Herold seine letzte Rede geendet hat. Jedenfalls hat Aal den Besten seiner Zeit genug getan; darum hat er gelebt für alle Zeiten.

Da kann es nicht weiter wundernehmen, daß eine spätere Zeit nochmals auf diese dramatische Meisterleistung zurückgegriffen hat: nahezu ein halbes Jahrhundert nach dem Tode des Verfassers, im Jahre 1596 wird der „Johannes" noch aufgeführt. Doch auch nach auswärts ist der Ruhm des Aalschen Stückes gedrungen. Wir haben oben schon gesehen, wie ein vorhandenes Stück neu zugerichtet, d. h. eben veränderten Verhältnissen angepaßt wurde. Der Kolmarer Schulmeister Andreas Meyenbrunn hat das Stück in elsässische Mundart übertragen und am 25. und 26. Mai 1573 in seiner Vaterstadt zur Aufführung gebracht. Ein Dichter vom Schlage des Aal war dieser biedere Schulmeister gewiß nicht. Manch köstlichen Tropfen, der im Weinberge seines Meisters reifte, hat er mit elendem Wasserzusatz verdorben, und wenn er schließlich auch mehr zugoß, als er wegnahm — die Güte hatte darunter schon zu leiden. Daß trotzdem von dem tiefen Eindruck berichtet wird, den das Johannesdrama auf die Kolmarauer ge-

Lukas Cranach
Wien

Cranach-Schule
Budapest

macht hat, belegt nur die außerordentlichen Werte der Aalschen Dichtung.

Hans Sachs' Täufertragödie aus dem Jahre 1550 hat neben der meisterlichen Leistung Aals keinen leichten Stand. Auch dem Nürnberger Schuster gibt die Täufererzählung Gelegenheit, ein lebenswahres Bild deutschen Lebens zur Reformationszeit zu entwerfen. Herodes hält ja den Täufer für einen ehrenwerten Mann; doch hat Herodias bald heraus, daß er ein Kundschafter, ein Späher ist,

der unser lieb' geren zertrennet,
wie man an sei'm gewäsch erkennet;

der König möge ihn doch wenigstens nach Galiläa verbannen. Auch hier bereden sich Mutter und Tochter, wie dem Übel abzuhelfen sei; denn schließlich setzt es der Täufer gar noch durch, daß beide verstoßen werden. Salome ist hier noch mehr die listige Schlange als bei Aal: die denkt gleich an Gift oder einen heimlichen Mordstahl. Die Mutter legt aber Wert darauf, im Einverständnis mit Herodes den Täufer aus dem Wege zu räumen, und da kommt Salome auf den Gedanken, vor dem weinberauschten König einen Tanz aufzuführen; denn dann sei er ja so freigebig. Die Mutter ist natürlich entzückt von der Tochter Ränke:

Josef Heinz
Wien

Artlich nach adeligen sitten
Mit seuberlich schwancketten tritten
Dergleich mit bucken und mit neigen
Tu auffs holdseligst dich erzeigen
Auch im umbwenden und verdrehen
Laß dich hurtig und höflich sehen
Mit stillem schwantzen wie ein Pfab
Wie ich dich offt gelernet hab
Von jugendt auff o Tochter mein.

Und der König ist wirklich ganz entzückt von ihr:

Ach wie königklich ist sie geziert
Gantz engelisch geliedmasiert
Wie innigklich/zart und gantz weiblich
Unaussprechlich und gar unbeschreiblich.

Nur die blutrünstige Forderung möchte er ihr aus dem Kopfe schlagen. Aber da kein Abmahnen hilft, und die Tochter auf ihrem unwirschen Sinn und Wunsch besteht, muß der Henker den Kopf herbeischaffen, wofür ihm Herodias noch sechs Kronen Trinkgeld gibt. Wie bereits bei Schoepper hält auch hier der Henker dem Herodes vor der Hinrichtung noch eine Standrede. Sachs hat im Gegensatz zu den bisherigen Bearbeitungen der Tragödie die Stellung der auftretenden Personen insofern etwas verrückt, als die Verkörperung des sogenannten bösen Elements von der Mutter auf die Tochter übergegangen ist. Die Mutter ist die beleidigte Urheberin der mordlustigen Pläne des Töchterleins; beide haben ja Angst um ihr Sein und Bleiben am Hof, und Salome heckt den Gedanken aus, den bezechten König beim Male mit ihrem Tanz ins Garn zu locken. Trotz allem Vorgefallenen schließt das Drama fidel und munter ab, so recht ein naives Zeugnis ungeschmälerter Lebenslust:

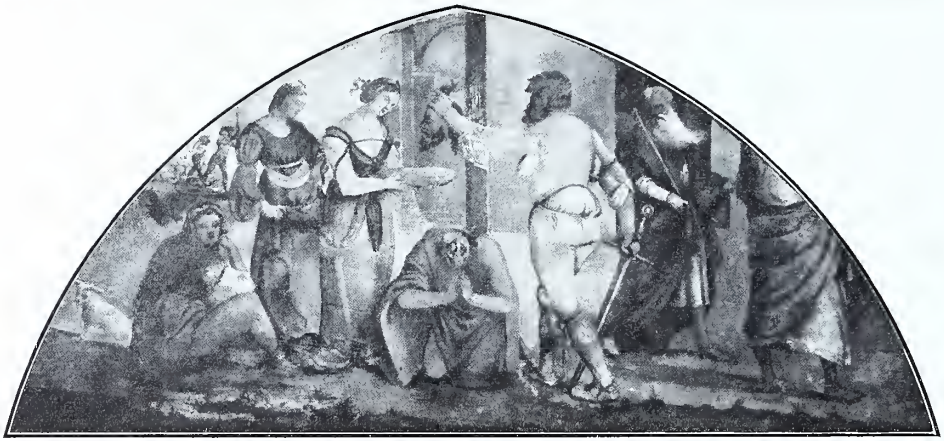
Nun trinckt denn wöl wir uns zu rhu
Legen/und schlaffen die gantz Nacht
Frü wenn ein jeder aufferwacht
So will ich euch nach königklichen gnadn
Alle, so ich her hab geladn
Abfertigen von dem pancket
Alde ich geh dahin zu pett.
Das Gottes wort zunemb und wachs
Und bring sein Frucht daz wünscht Hans Sachs.

Schon einmal hat ein biederer englischer Teologe, hat Grimoaldus die Täufertragödie als Aushängeschild für seine dogmatischen Tendenzmachereien benutzt. Damals schrieb man 1548. Es sollte kein ganzes Menschenalter vergehen, ehe sich nicht zeigte, daß auch der trockene Ton, den er anschlug, Schule machte: 1576 schreibt George Buchanaan sein Drama „Baptistes." Buchanaan einer der geistreichsten und gelehrtesten Männer seiner Zeit, eifriger Protestant, Lehrer Montaignes und Maria Stuarts, als Politiker wie Dichter gleich bedeutend, machte aus der Täufertragödie ein staatsrechtliches Tendenzstück, darinnen er — ein englischer Machiavell — die Rechte von Fürst und Volk abgrenzen

Andrea Solario
Wien

will. Und es berührt sehr sonderbar von dem späteren mutigen Verteidiger der Volksrechte, wenn er hier Herodes den Satz aufstellen läßt, für den König gelte im Gegensatz zum Volk nur das eine Gesetz, daß es für ihn nämlich kein Gesetz gebe. Damit ist der englische Machiavellismus auf dem Papier fertig. So hat denn Buchanaan in seinem Drama vor allem staatsrechtliche und nicht künstlerische Werte niedergelegt, die uns nicht viel angehen. Für die Gestalt der Herodias hatte er aber ein lebendiges Beispiel vor Augen: drei Monate nach dem Tode ihres ersten Gemals heiratet Maria Stuart 1567 dessen Mörder und gab so eine merkwürdige zeitgenössische Parallele zum alten Josefusbericht.

Eine spätere deutsche Johannistragödie hat der Pfarrherr zu Adenstedt Johann Sander 1588 „gestellet und zugericht". —



Manni
Perugia

In der bildenden Kunst dieses Zeitraumes müssen wir erst an ein Abschiednehmen denken. Tausend Jahre lang, vom 6. bis zum 16. Jahrhundert, war die Miniaturmalerei unsere treue Begleiterin, ein ständiger Ausblick in schöne wenn auch mitunter etwas eigenartige Gefilde auf unserer Wanderung. Jetzt heißt's von dieser Welt Abschied nehmen. Ein letzter Blick und unsere Aufmerksamkeit hat sich endgültig anderen Erscheinungen zuzuwenden.

Wie Frühlingshauch und Veilchenduft mutet uns das Kleinod eines *flämischen Gebetbuches* an, dessen frische Miniaturen nicht mehr in Deckfarben, sondern nach den malerischen Grundsätzen der neuen Zeit behandelt sind.

Der Stil dieser entzückenden kleinen Gemälde weist in die Nähe Gerard Davids. Die Enthauptungsszene spielt im wohlgefegten Innenhof des Gefängnisses. Eine halbhohe Mauer schließt die Welt nach außen ab, grünende Bäume grüßen lachend herüber. Salome steht in ihrem goldenen Gewande behäbig da und läßt sich vom Henker eben das Haupt auf die Schüssel legen. Dessen Gestalt, sein weißes Haar, seine blaue Hose und sein roter Koller stechen scharf von dem Edelbild der Salome ab, deren roter Kopfputz ganz reizend wirkt. Auch Johannes ist reich in gold und rot gekleidet gewesen; in weitem Bogen spritzt nun das Blut aus der Schnittfläche hervor. Im Hintergrunde links gewahren wir das

Manni
Perugia

rückwärtige Eingangstor in den geräumigen Schloßbau. Durch das saftige Grün der Rasenfläche ist sorgsam ein Fußweg gebahnt und gepflegt. Beachtenswert ist noch das schöne gotische Schwert des Henkers. Und mit welcher künstlerischen Vollendung sind alle Einzelheiten im Gesichtsfeld eingeordnet und untergebracht! So ein Meisterstückchen konnte um diese Zeit nur im Norden entstehen.

Eine venezianische Enthauptungsminiatur aus dem Beginn dieses Jahrhunderts verwahrt die Rossinana-Bibliotek zu Wien, eine deutsche Arbeit aus eben der Zeit, die unsere Episode in mehreren Bildern schildert, rühmt sich die Benediktinerabtei St. Paul im Lavanttal zu besitzen. —

Die gegebene Fortsetzung Memlings, bei dem wir im vorigen Abschnitt stehen geblieben sind, ist Quentin Massys, der mit tapferem Fuße einen Schritt in das von Italien entdeckte Land der Renaissance hineinmachte. Ist Memling noch fast ganz der Gotiker der alten Schule, so ist Massys doch schon vielfach bemüht, auch den Sinn der neuen Zeit zu seinem Rechte kommen zu lassen.

Unsere Herodesszene ist so ein rechter Beweis der Vermischung zweier Stilgattungen. Der Raum mit seinen hübschen Ausblicken ist in edlem Renaissancestil gehalten. Die Freude an den gemusterten Hintergründen, an den reichen Musterungen der Kleider u. a. hat Massys als heimatliches

Gut geerbt. Salome überreicht in lebhaftester Gebärde das Haupt dem königlichen Ehepaar, das voll Neugierde auf dieses merkwürdige Ding da blickt. Antwerpen liegt nicht allzu fern von Amiens. Massys hat gewiß von der Schramme auf der Reliquie gehört; und sollte er nicht davon gehört haben, hat er sie sicher irgendwo gesehen. Mit zierlicher Handbewegung entledigt sich Herodias ihres legendären Auftrages, genau an der bezeichneten Stelle. Voll Neugierde schauen ihr die Musikanten von der Balustrade zu. Die schöne Renaissancearchitektur gewährt, wie schon bei Weyden oder Memling, einen so echt niederländischen Durchblick hinaus in den Hof, wo sich eben die Szene der Enthauptung abgespielt hat: Salome hält wiederum in zierlicher Bewegung die Schüssel dem Henker hin, auf daß sie darauf das Haupt empfange.

Ein niederländischer Meister um 1520, in dem man früher fälschlich Henry de Bles vermutete, legt das Hauptgewicht auf die Darstellung der Enthauptung: in einem von kräftigen Baulichkeiten umgebenen Hofe wird von links der Täufer, abgehärmt und abgemagert, ein Bild des Jammers, vom Henker hereingeschleppt. Vorne hat sich die Enthauptung bereits abgespielt. Salome in köstlichem Gewand, von ein paar Dienerinnen begleitet, hält kühl lächelnd und sorgfältig bemüht, auf daß nur ja kein Blutspritzer ihre kostbare Kleidung beflecke, dem Henker die Schüssel hin, der fast mit mitleidigem Ausdruck das Haupt des Heiligen ihr darreicht. In der Mitte des Hintergrundes gewahren wir im bekannten Durchblick eines mächtigen Renaissancebogens die Gäste, die an der Tafel schmausen.

Ein diesem Bilde noch verwandtes niederländisches Gemälde von 1525, auf dem die Architekturen fast noch mehr Hauptsache sind, ist im Museum zu Dessau zu sehen.

Lukas van Leyden, der fleißige niederländische Maler und Stecher, gibt in seinem Enthauptungsbild nur eine trockene sachgemäße Erzählung des Vorganges.

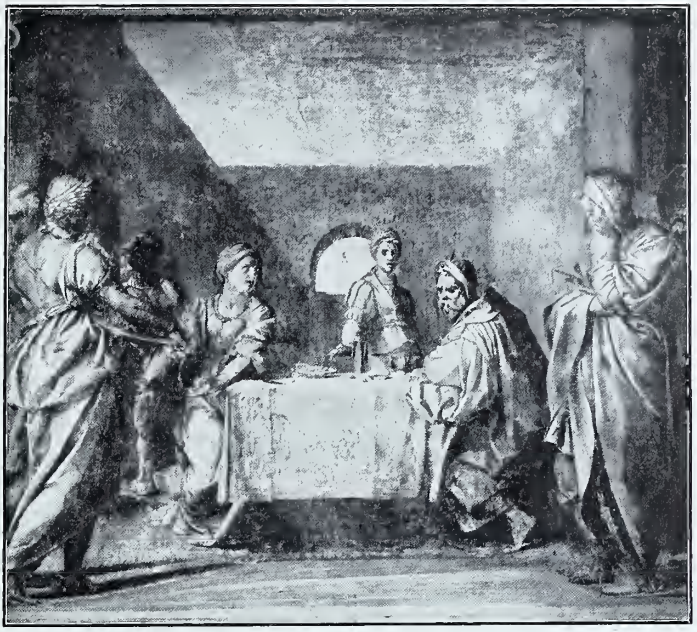
Mit wenig Witz und Anteilnahme steht Salome da und läßt sich vom Henker das eben abgeschlagene Haupt geben. Mehr als Jungfer Salome mit ihren flatternden Zöpfen vermag uns noch der Henker mit seinem nackten rechten Beine zu fesseln, dessen Züge wenigstens einige charakteristische Schärfe aufweisen. Auch er benutzt noch das lange gotische Schwert zur Hinrichtung.

Andrea del Sarto
Fresko, Florenz

Joſt van Winghe geſtaltet ein merkwürdiges Trachtenbild aus unſerem Tema.

Links ſteht Herodes im Königsornat, von Kriegern und Hofleuten begleitet. Mit faſt wehmütigem Blick ſieht er auf, die Rechte wie in Gedanken verſunken erhebend. Von der anderen Seite naht Herodias, die biedere Bürgerfrau, die dem König mit ruhigem, beſchaulichem Ausdruck und erhobener Hand zuzureden ſcheint. Sie iſt von zahlreichen Frauen begleitet, unter denen man wohl das ſchüchterne bekrönte Mädchen mit übereinandergelegten Händen als Salome anſprechen dürfte. Die beiden Aufzüge ſind in eine Felſenlandſchaft verlegt, die in der Mitte von einem grotesken Einſchnitt belebt iſt. Und hier ſpielt ſich die Szene ab, die uns berechtigt, die führenden Geſtalten der beiden Züge als Herodes und Herodias zu erkennen: da langt ein Mann aus einer Ziſterne eines Mannes, alſo wohl des Täufers Haupt herauf, es den neugierigen Frauen, die dabeiſtehen, einzuhändigen.

Andrea del Sarto
Fresko, Florenz



Andrea del Sarto
Fresko, Florenz

Frans de Vriendt (Floris) hat ebenfalls zu unserm Tema ein Bild gesteuert. —

Der italienische Einfluß schlägt auch in den Niederlanden immer höhere Wellen. Der Reiz jener Frauenschönheiten, wie sie Leonardo, Luini, Sodoma und andere in Farben bannten, mußte es der ganzen damaligen Kultur angetan haben; überall, wo es eine Kunst gab, suchten es die Künstler diesen unerreichten Verkündigern sinnlicher Frauenschönheit gleich oder wenigstens nach zu tun. Wir werden später bei den deutschen, insbesondere süddeutschen Malern dasselbe Schauspiel erleben wie hier bei den niederländischen: der satte Hals, die wohlgerundeten Schultern, der Ansatz des üppigen Busens und all das Unaussprechliche, das die italienischen Meister in ihre Schönheiten hineingeheimnisten — all das möchten auch die anderen geben. Die Großmacht des Weibes hat in die Kunst ihren

Einzug gehalten. Ob so eine Schönheit nun Judit oder Salome, Lukretia oder sonstwie ist im Grunde ja nebensächlich.

Jakob Corneliez van Oostsanen war einer der fleißigsten, die dieses Geschäft der Übersetzung italienischer Frauenschönheiten ins Niederländische betrieben.

Aus dem Jahre 1524 stammt seine Salome, in einem weiten Renaissancebogen steht sie in Dreiviertelfigur, auf den Händen wie ein Schaustück die Platte mit dem Haupte haltend. Trotz des hübschen landschaftlichen Ausblicks doch ein ziemlich langweiliges Machwerk.

Was für ein lustiger und trefflicher Fabulierer war dagegen der alte Severin-Meister aus Köln! Noch der echte Quattrocentist mit seiner Freude am Kleinkram!

In kostbarstem Feiertagsgewande läßt sich Salome, dumm und unschuldig, das Haupt wie ein Stück Obst auf die abgehaltene Schüssel legen. Ein großer kräftiger Nimbus ist um des Heiligen Kopf gelegt. Rückwärts sieht man Herodes und Herodias mit ein paar Gästen am Tische sitzen, als Salome eben mit dem Haupte ankommt. Auch unser Severin-Meister weiß im Reliquienkult Bescheid; mit zierlicher, allzu zierlicher Handbewegung führt die Viertelsfürstin wie ein Chirurg den Schnitt überm Auge aus. Links im Hintergrunde schildert unser Severinmeister noch die Gefangensetzung des Täufers. Bei der ganzen spätgotischen Haltung des Bildes heben sich Renaissancegegenstände, wie beispielsweise die Renaissanceschüssel auf der Kredenz im Speisesaal fast ein wenig auffallend heraus.

Andere niederdeutsche Arbeiten bewahren im Schleswig-Holsteinischen die Kirchen zu Loit und Meldorf.

In die Schweiz führt uns Hans Fries mit seinem Enthauptungsbild vom Jahre 1514.

Hart und bunt sind die Worte, die man vor seinen Bildern gebraucht. Dabei entbehren seine herben strengen Darstellungen nicht eines fast ruhig monumentalen Charakters. Johannes kniet auf dem tadellos gepflasterten Gefängnishof, der bartlose Henker, der ihm mit der Linken beim Kopfhaar gepackt hat, holt eben zum Streich aus. Traurigen Blickes steht Salome da, die mit der Schüssel unterm Arm gekommen. Auch ihr Begleiter, der ihr eine Hand auf die Schulter gelegt hat, ist sichtlich ergriffen von dem Elend des Täufers. Weiter rückwärts beim Türbogen steht der Gefängnis-

Ceſaro da Seſto
Wien

aufseher mit der Lanze. Die niedere Mauer gestattet im Hintergrund einen luftigen Ausblick.

Ganz eigenartig ist die Enthauptungsszene von Fries' Schüler Nikolaus Manuel, genannt Deutsch. Die reinste Wolfsschluchtfantastik umfängt uns.

Die Enthauptung hat bereits stattgefunden. Knechte tragen den gebundenen Leichnam hinweg, das Schwert liegt am Boden. In bizarr übertriebener Bewegung langt der Henker das Haupt, das er — der einzige Fall — am Barthaar gepackt hat, der Salome auf ihre schöne Renaissanceschüssel herüber. Daneben steht so kaltblütig wie die Tochter die Mutter, die mit dem Zeigefinger der rechten Hand auf die Schüssel deutet. Im Torweg wird noch eine alte Begleiterin sichtbar — man denkt an die Amme im Johannisspiel, die den bösen Rat der Abkartung des Tanzes ersonnen und eingegeben hat. Alle handelnde Personen sind nach Möglichkeit auffallend gekleidet. Rückwärts tut sich eine schöne bewohnte Landschaft in merkwürdigen Beleuchtungseffekten auf. Oben durchschneidet das Bild ein Blumen- und Früchtekranz, wie man ihn ähnlich auf Mantegnas Bildern gewohnt ist.

Kraftvoll, wenn auch ein wenig hart in Farben und Zeichnung ist ein bairisches Gemälde von 1515.

Ein echtes Bild heller, lachender Lebensfreude ist uns darauf erhalten. Vor der schön und reich gedeckten Tafel sitzt das königliche Ehepaar mit seinen Gästen im Speisesaal des Schlosses, der einen entzückenden Ausblick auf Stadtplatz und seinen Brunnen bietet. Salome, die wackere Tochter des Hauses, mit flatterndem Haarband, bringt eben das Haupt mit erhobenen Händen herein, was aber keine größere Bewegung bei den Gästen auslöst; denn es handelt sich hier doch in erster Linie um die flotte Schilderung eines reichen Gastmals. Etwas schwer tut sich unser Meister noch mit den Händen, und es ist nicht der schlechteste Ausweg gewesen, den rechten Arm der Herodias um die Schultern des Königs zu legen.

Auch ein Tiroler Meister, der 1516 die Täufergeschichte behandelte, ist ein echter Vertreter dieses Übergangsstiles. In acht Szenen erzählt unser Meister die Geschichte von Salome und dem Täufer auf seinem Bilde. Und daß er dabei stets die Klarheit in Aufbau und Deutlichkeit im einzelnen zu wahren gewußt hat, stellt seinem Anordnungstalent kein geringes Zeugnis aus. Die äußere Einteilung der Fläche erinnert an die

süddeutsche Art jener Zeit, wie wir sie z. B. in Altdorfers badender Susanna ganz ähnlich wiederfinden: auch hier erhebt sich rechts der Palast, während es links dem Walde zugeht.

Die Hauptszenen unseres Romans entwickeln sich vor einem mächtigen Renaissancepalast, dessen äußere Form fast ein wenig ins Pagodenhafte hinübergespielt ist. Soll damit angedeutet sein, daß die Szenen in den fernen Osten zu verlegen sind? Auf reich gedeckter Tafel vor dieser offenen Halle sitzt der König mit seinen Gästen beim Schmause. Als einzige Weiblichkeit hat da auch Salome Platz genommen, die, wohl zur Begrüßung der Gäste hereingerufen, dort hat ein bißchen Platz nehmen dürfen. Oder ruht sie sich erst nach ihrem Tanz ein wenig aus? Vorne im Mittelgrunde führt sie vor den tafelnden Gästen zu dem Solospiel eines eigens hierher beorderten Musikanten ihren Tanz aus; die anderen Spielleute haben draußen in der linken Halle zu begleiten. Die Darstellung des graziösen Tanzes Salomes hat dem Meister sichtlich Schwierigkeiten bereitet. Schließlich konnte er die Königstochter doch nicht tanzen lassen wie die Tiroler Deandeln! Echt quattrocentistisch ist die Freude, mit der unser Künstler z. B. den gepflasterten Fußboden behandelt hat. Der Tanz ist vorbei, Salome geht hinaus, die Mutter um Rat zu fragen, was denn zu fordern sei. Die Alte kam ihr schon des Weges entgegen, damit die Sache diesmal ja klappt. Rechts hinten empfängt Salome die Ratschläge der Mutter. Mit einer Freundin und zwei Dienerinnen finden wir das gehorsame Töchterlein dann links vorne, wo der Henker mit dem mächtigen gotischen Schwert die Hinrichtung eben vollzogen hat und ihr das Haupt auf die Schüssel legt; in sich zusammengefallen liegt der Rumpf des Heiligen auf der Erde. Salome hat nur nach rechts hinüber zu gehen, wo ihr die Mutter abermals entgegenkommt, um das lang ersehnte Ziel, das Haupt des Täufers endlich in Empfang zu nehmen. Mit kindlicher Freundlichkeit bringt es ihr die Tochter dar. Die Mutter ist alles andere eher als eine Königin: man denkt bei ihrem Anblick lieber an eine dicke behäbige Tiroler Bäuerin, deren Lieblingsgericht die mit Recht so beliebten Speckknödel sind.

Die Geschichte Johannis wird links weiter erzählt. Hinter dem Schauplatz der Hinrichtung tragen Jünger den schweren Leichnam in einem Tuche weg — eine kleine Szene, deren innig empfundene Wiedergabe nur einem deutschen Meister so überzeugend gelingen konnte. Weiter links vernehmen

Luini — Florenz, Uffizien

Luini — Madrid, Prado
Hanfstaengl, München

wir die vox clamantis in deserto, sehen wir, wie der Büßer in der Wüste seine Gebete zum Himmel sendet. Ganz zurück, nahe am Stadttor, ist wohl die Gefangennahme Johannis durch einen Rudel Landsknechte angedeutet. Die verschiedenen Stockwerke des königlichen Palastes sind allenthalben mit Zuschauern besetzt.

Kein anderer Meister, weder vorher noch nachher, hat in ähnlicher Ausführlichkeit die Täufergeschichte auf Einem Bilde behandelt. Damit aber über den Inhalt des Bildes ja kein Zweifel bleibe, hat er unten nochmals den ganzen Vorgang mit dürren Worten in deutscher Sprache nach der Bibel hingeschrieben.

Der nächste deutsche Meister führt uns schon mitten in die Reformation hinein. Dürer hat das Tema nur in zwei Holzschnitten behandelt, Lukas Cranach schuf mit seinem Gastmal des Herodes ein lebenswarmes Zeitbild.

„Treuherzig, spießbürgerlich und ein wenig ungeschickt", so schildert Friedrich Schlegel den wahren deutschen Künstler. Cranach hatte er dabei im Auge. Und gerade daß Cranach zu seiner Zeit den italienischen Anregungen gegenüber seine eigene Persönlichkeit so eigensinnig und engherzig bewahrte, machte seine Bilder zu einem getreuen Spiegel ihrer Zeit.

Freilich diese ach so spießbürgerlichen Kleinstädter, die er auf seinem Gastmal des Herodes wie anderwärts festgehalten hat, gewinnen nicht gleich beim ersten Anblick unsere ganze Liebe. Dieser bäuerische König mit seinem vorgeschobenen Unterkinn, oder der Alte, dieser fade Nörgler, sind nicht besonders begehrenswerte Gestalten. Da ist Mutter Herodias schon besser getroffen: mit spöttisch-schelmischem Blick begleitet sie das Getue ihres Herrn Gemals. Und Salome? Die ist nicht in Judäa gezeugt und nicht am Jordan aufgewachsen; in irgendeinem sächsischen Nest ist sie als höhere Tochter jener Tage in Folgsamkeit und Sittigkeit erzogen worden; der Eltern Wunsch ist ihr Befehl, eine eigene Meinung oder ein eigenes Gefühl kennt sie nicht. Recht wirksam ist in der ja sonst ziemlich unbeholfenen Anlage die von einem Diener gebrachte Schale mit Obst, die das Grausige von Salomes Last nur um so stärker hervortreten läßt. Eine schwächere Wiederholung des Bildes ist in Wien zu sehen.

In einem anderen Bild hat Cranach (oder einer seiner Schüler?) Salome allein als Porträt vor einem Teppich gemalt in unzweifelhaft italienischer Beeinflussung.

Luini
Wien

Antonio Solario
Paris, Louvre

Reizvoller ist ein weiteres Bild der Cranachschule, das auch Salome als hübsches, zartes und anmutiges Jungfräulein wiedergibt — ein liebliches Gesichtchen, in dem sich deutsche und italienische Abstammung merkwürdig kreuzt. Aber doch — aus dieser Blutsvermischung und Rassenkreuzung ist ein wundersames Gebild von einem Mägdelein entstanden, das bei aller Deutschheit doch jenes weichen sinnlichen sfumatos italienischer Frauen nicht entbehrt. Die Verteilung des Hintergrundes ist, nebenbei bemerkt, ganz die bei den Venezianern übliche.

Bei Josef Heinz, der eine Salome nach Cranachs Juditbild gemalt hat, bricht der italienische Formengeschmack noch mehr durch: die ganze Auffassung, namentlich alles Körperlichen, wenn man so sagen darf, ist freier, voller, runder geworden; dem Duft des zarten schwellenden

Leonardo-Schule
London, National-Galerie
F. Hanfstaengl, München, fot.

Fleisches mußte auch der viele knifflich-kleinliche Schmuck weichen. Das Haar ist nicht mehr in das Cranachsche Netz hineingepfercht; in weichen welligen Linien umrahmt es das liebliche Porträt des Mägdeleins, das an dem vergossenen Blute des Heiligen so unschuldig ist, wie nur in irgendeinem Johannisspiel dieser Zeit.

Die letzten Bilder haben uns schon mitten in das gelobte Land jener Tage hineingeführt. Ehe wir jedoch den Tafelbildern unsere Aufmerksamkeit zuwenden, wollen wir auf die Wandmalereien, die dort von unserem Tema erzälen, noch einen Blick werfen.

Giannicola di Paolo, genannt Manni, ist eigentlich noch ein

Sproß des späteren Quattrocento. Im Cambio zu Perugia hat er die Geschichte des Täufers erzält. Während die Empfangnahme des Hauptes durch Salome nicht ganz fertig zu sein scheint, obwohl der trauernde Ausdruck der Salome recht geschickt angedeutet ist, gibt sich Manni auf dem Festbild des Herodes als echten Quattrocentisten. Die Freude an der Lösung perspektivischer Aufgaben, das Bestreben, den verblüffenden Blick durch reiche Hallen und Säulen in die Tiefe zu ziehen, hat Manni vom Quattrocento übernommen. Seine Gestalten sind schon eher in der Luft der Hochrenaissance groß geworden: diese Herodias mit ihrem üppigen quellenden Busen, der das Mieder zu sprengen scheint, hätte ein Primitiver nie so gemalt. Am Kopfende der Tafel sitzt Herodes, ein zweiter Marke, während sein jugendliches Weib, schon aufgesprungen, kaum erwarten kann, bis sie endlich das blutige Mal vor eigenen Augen, in eigenen Händen hält.

Venetianische Schule
Florenz, Uffizien

Freilich, neben Andrea del Sartos klassischen Florentiner Wandbildern verblassen Mannis Leistungen immerhin. Hier redet ein ganz Großer zu uns; ein Meister der Anlage, der Zeichnung, der Auffassung, des Stils. Namentlich das Bild mit dem Tanz Salomes ist ein Meisterstück in seiner Art.

Ganz einfach und monumental ist der Raum, drinnen das königliche Ehepaar tafelt. Links vorne, von allen Figuren des Bildes am kräftigsten

Bernardo Licinio

betont, führt Salome, eine Schönheit klassischen Charakters, mit meisterlich gefaltetem Gewande ihren nur ganz mäßig bewegten Tanz aus. Sie scheint einen Augenblick innezuhalten, um das Spannende des ganzen Vorgangs noch zu steigern. Vielleicht hat sie gerade ihre blutfordernde Bitte ausgesprochen und ist über ihre eigene Grausamkeit erschrocken. Vielleicht blickt sie auch nur traumverloren ins Weite? Jedenfalls fesselt die Figur den Beschauer ganz unwillkürlich durch ihre vollendete künstlerische Darstellung.

Bei der Hinrichtung des Täufers fällt vor allem der kraftvoll durchgebildete Rückenakt des Henkers auf, wogegen die Überreichung des Hauptes

von Salome an die Mutter Gelegenheit gibt, unsere Kenntnisse des schönen Gewandes der Tänzerin von rückwärts zu vervollständigen. Bei einem Meister wie del Sarto ist es nur selbstverständlich, daß alle Gestalten auf ihre Weise an dem im Bild geschilderten Vorgang Anteil nehmen.

Leonardo da Vinci war es, der der bildenden Kunst jener Zeit die Zunge gelöst, der sie die vollendete sinnliche Schönheit zuerst ahnen ließ. Nicht mehr die Lust an der buntschillernden Wirklichkeit führte nunmehr allein den Pinsel führte, sondern die Freude an der großen erhabenen, schwellenden Schönheit. Die Weltherrschaft der Großmacht Weib tritt in die neue Kunstgeschichte ein. In Schönheit leben und in Schönheit das Leben genießen — das waren die Forderungen, die in jenen Tagen eine Hedda Gabler erhoben hätte. Und aus dieser Forderung heraus ward jener Begriff reifer Frauenschönheit geschaffen, der für alle Zeiten klassisch, d. h. vorbildlich gewesen ist, ist und sein wird. Jetzt entstehen jene zahlreichen Frauenbildnisse, die weiter nichts als den Ausdruck vollaufgeblühter prangender Schönheit geben wollen. Ob Judit oder Salome, Maria oder Lukrezia, Colombina oder Magdalena darunterſteht, das ist schließlich ganz gleichgültig: hier galt es der Schönheit allein, und der andeutende Inhalt war nicht viel mehr als ein Merkzeichen, ein Unterscheidungsmal, das mit dem eigentlichen Kerngehalt des Bildes gar nicht viel zu schaffen hat. Ob ich ihr eine Schale mit Früchten oder eine Schale mit dem abgeschlagenen Haupte in die Hand gebe, kommt schließlich auf eins hinaus, mag sich Tizian gesagt haben, als er seine Tochter das eine Mal mit Früchten als Flora, das andere Mal in genau derselben Stellung mit dem abgeschlagenen Haupte als Salome malte. Von einer seelischen Beziehung zwischen Titel und Inhalt dürfte nur in Ausnahmefällen zu sprechen sein. Damit ist auch die Frage ganz müßig geworden, ob wir in dem oder jenem Salomebild ein Porträt zu sehen haben und irgendwelche erotische Beziehungen daran knüpfen können, ob wir vielleicht unter ihnen auch eine Frau mit dem Dolche finden werden, wie sie uns Artur Schnitzler in seinem meisterlichen Einakter aus jener Zeit geschildert hat. Es ist durchaus unrichtig, aus den prächtigen Salomebildern jener Epoche männermordendes Sfinxtum, blutsüchtige Erotik, krankhafte Geschlechtlichkeit usw. herauszutüfteln zu wollen: an all das dachten diese Meister gar nicht, wenn sie ihre schönen Weiber malten; die Aufschrift Salome oder Judit oder sonstwie war eben, wie gesagt, rein äußerlich; und wenn sich vielleicht vor dem oder

Piazza Callisto

jenem Bilde eine pikante Beziehung zwischen dem Aushängeschild und dem Ausdruck der Schönen herstellen ließe — so kann man hundert gegen eins wetten, daß die vielleicht gar nicht in dem Sinne beabsichtigt gewesen ist, den wir, in den Auffassungen Heines und Wildes befangen, nur allzu gern hineinlegen möchten. Die unendliche künstlerische Fruchtbarkeit der Liebe Salomes zu Johannes zu entdecken und nutzbar zu machen, das blieb ausschließlich unserer modernen Zeit vorbehalten.

Leonardo selber hat keine seiner rätselhaften Schönen als Salome bezeichnet. Erst in seiner Schule kam dieser Name mit den entsprechenden Beigaben und Kennmalen zur Ehre.

Cesare da Sesto war einer der wenigen jener Zeit, die die Figur der Salome ganz auf dem Bilde gegeben haben.

Eine klassische Schöne voll holdester Jugendseligkeit weist mit eleganter Handbewegung auf die Schale, in die der halbnackte Henker rückwärts das abgeschlagene Haupt legt. Salome ist die vollendete junge Dame von Welt, und man glaubt es dem Maler, daß es in ihrem väterlichen Hause so prächtige Renaissancemöbel gegeben hat, wie die kokett zurückgeschlagene Tischdecke sehen läßt.

Andrea Solario, der von den Venezianern zu den Lombarden, von Bellini zu Leonardo kam, schildert die Übergabe des Hauptes mit Halbfiguren, wie es späterhin gerade hier gang und gäbe werden sollte. Zart und mild klingt seine Erzälung; Salome ist das sinnige, schüchterne Mägde-

lein, das nicht weiß, wie ihm geschieht. Trefflich schmückt diese Gestalt das Blumensträußlein am Busen. Die gewandte leichtflüssige Malweise gemahnt nahezu schon an Dolcis glatte, fast allzu glatte Art.

Vielleicht keinen Maler — nicht nur des Leonardokreises, sondern der ganzen Kunstgeschichte überhaupt — hat die Gestalt der Salome öfter gereizt als Bernardo Luini, diesen feinen Verkündiger zitternder Sinnlichkeit, duftenden Fleisches, samtener Haut. Wie wenn ihm die jeweils erste Fassung des Temas nicht ganz genügt hätte, ihm da und dort noch was zu bessern geblieben wäre.

Piazza Callisto
Schleißheim

So gehören z. B. die Bilder in den Uffizien und im Prado zusammen. Abgewandt hält Salome die Schüssel dem Henker hin, der das bluttriefende Haupt darauf legen soll. Salome, die eben zu voller Blüte gereifte Schönheit, will mit dem blutigen Drama nichts zu tun haben; als gehorsamer Tochter ist ihr der Mutter Wunsch Befehl. Der Kopf des Täufers ist das Abbild des wohlgepflegten schönen und blassen Mannes, der in den Salons der damaligen Zeit als fliegender Holländer die Bewunderung seiner Verehrerinnen hätte entgegennehmen können. Nur um weniges ist der Arm des Henkers von dem der Salome unterschieden; denn menschliches Fleisch konnte sich Luini wohl kaum ohne sinnlichen Reiz denken. Das eigentliche Salometema ist auf dem Pradobilde dadurch stärker betont, daß im Hintergrunde das vergitterte Kerkerfenster sichtbar wird. Trägt Salome auf dem ersten Bilde einfaches Gewand, dafür im

Haar ein paar Perlen, auf der Brust eine klassische Kamee und an den Schultern ähnliche Spangen, so ist auf dem Uffizienbild jeder Schmuck weggefallen, das Gewand dafür reicher und kostbarer geworden. Der Ausdruck des schönen Geschöpfes ist noch weicher, ruhiger, verträumter; fast scheint ein rätselhaftes leonardeskes Lächeln um diese Mundwinkel zu spielen. Der Henker versucht etwas grimmiger dreinzuschauen; in der alten Amme hat er ein entsprechendes Gegenüber erhalten. Die Schale hat diesmal jenen Fuß bekommen, den wir von Solario her bereits kennen, und steht, von Salome leicht gehalten, auf dem Tisch.

Drei andere Bilder, in Mailand, Neapel und Paris, sind ebenfalls Geschwister.

Hier hält Salome, diesmal etwas mehr mädchenhaft schlank, die Schale hin, auf die der Arm des Henkers eben den schönen Johanneskopf zu legen im Begriff ist. Schönheitsmaler, der Luini war, wollte er doch auch einmal die Figur des Henkers, die ihm so nie recht lag, fortlassen und das edle Gesicht des Mädchens mit dem bleichen Täuferantlitz zu einer ungestörten Harmonie verbinden. Salomes Ausdruck wechselt zwischen kühler Schönheit und ergreifender Trauer.

Piazza Callisto
Verona

Auf dem Wiener Bilde erscheint der Kopf des Henkers, ganz am Rande, links, mit der Warze, die ihn schon vor Jahrhunderten auf der alten Miniatur verhäßlichen sollte. Das Haupt liegt bereits auf der Schüssel vor Salome. Der Henkerskopf wäre also sowieso gar nicht mehr notwendig gewesen. Aber der Künstler wollte diesmal einen Gegensatz,

Romanino

um dieses köstliche Frauenbild noch lebendiger aus dem Rahmen herauszuheben, brauchte schon im Bild jemanden, den sprachloses Erstaunen über solche Weibesschönheit ergriffen hat. Und Salome selber! Ein Strahl von der Sonne, die die Welt Mona Lisas durchzittert, spielt auch um diese Züge; das unsterbliche Lächeln von Leonardos unsterblicher Gestalt hat auch um diesen Mund seinen belebenden Hauch geküßt, und dieser merkwürdige Blick aus den fast mandelförmig gestalteten Augen (man denkt an Leonardos Frauengestalt in der Lichtensteingalerie) — kündet dieser Blick nicht von Welten, die jenseits von Gut und Böse liegen? —

Von den schönen bleichen Männerköpfen ist der Weg nicht mehr weit

zu den Totenstilleben, die die Stimmung und Schönheit des blassen, müden Hauptes für sich allein wirken lassen. Der Meister des Hausbuches hat zuerst diese Subtraktion gemacht, wohl unter dem Eindruck der Johannispassionsspiele, bei denen ja das Publikum als faustsicheres Schaustück allzumal noch die Schüssel mit dem Haupte am Schlusse sehen mußte. Aber diese Italiener scheinen auf ganz anderem Wege zu demselben Ergebnis gelangt: nicht die Nachbildung eines Schaugegenstandes wollten sie im Bilde festhalten, sondern der künstlerische Gestaltungstrieb, das bleiche, blasse Haupt zum alleinigen Mittelpunkt eines Kunstwerkes zu machen, mochte sie vielleicht gereizt und zu dessen Darstellung veranlaßt haben.

Auch hier war es der Kreis um Leonardo, der Ton angab. Antonio Solario hat auf einer in ihrer Einfachheit besonders wirksamen Schale mit Fuß das edle Haupt des Täufers dargestellt, wie es eben seinen letzten Atem zu verhauchen scheint. Das Haar ist sorgfältig gepflegt, das Auge ein klein wenig geöffnet. Auf einem andern Bild in Mailand hat er den Fuß der Schüssel reicher gestaltet und über den Tisch, darauf die Schale steht, ein fahlfarbenes Tuch gebreitet.

Ein anderer unbekannter Vertreter dieser Schule tat sich schon mit der Wiedergabe der Schale viel schwerer. Um die eintönige Randfläche zu beleben, glaubte er ein paar Blutstropfen aufkleben zu müssen. Die Heiligkeit des Hauptes sollte ein Nimbus noch besonders eindrucksstief gestalten.

Ein unbekannter Venezianer, in dem man früher Correggio vermutete, hat dagegen nur eine ganz gewöhnliche Schüssel auf den Tisch gestellt, darinnen das Haupt ruht. Als feiner Kolorist, der nicht gedankenlos nachbetet, was die anderen vorbeten, zeigt er das Haupt in der Ansicht von oben und läßt auf die obere Fläche einen grellen Lichtstrahl fallen; die Tragik dieses abgeschlagenen Hauptes enthüllt er uns durch diesen Kunstgriff wie kein anderer. Von den Bandstreifen ecce agnus dei ist nur andeutungsweise das letzte Wort sichtbar. —

Der Bergamaske Bernardo Licinio hat eine in Farben und Zeichnung kräftige, im Ausdruck etwas schwächere Überreichung des Hauptes gemalt. In der Mitte steht Herodias, die schöne reife Frau, den Kopf voll Spannung zum bewarnischten Henker gewandt, der mit wehmütigem Blick des Täufers Haupt in die von Salome dargehaltene Schüssel legt. Salome

Bartolomeo Veneto (?)
Dresden

iſt die echte Tochter ihrer Mutter: auch ihren Nacken und Buſen rundet ſchon die wolige Fülle echten Renaiſſanceweibtums, das ihre Mutter auszeichnet. Ihr Haupt hält ſie abgewandt von dem blutigen Schauſpiel. Das Gegengewicht zum Henker ſtellt eine Begleiterin der Fürſtinnen her. Nach rückwärts zu verliert ſich der Blick neben einer ſruinenhaften Mauer in eine weite Landſchaft. —

Gaſtmalsbilder werden um dieſe Zeit ſchon ſeltener. Piazza Calliſto da Lodi iſt eigentlich der einzige Hochrenaiſſancekünſtler, der uns das Feſt des Herodes geſchildert hat. Wir haben zwei Wiedergaben des Bildes. Das zweite iſt wol eine ſeitenverkehrte deutſche Wiederholung des urſprünglichen Bildes.

Salome bringt mit ziemlich gleichgültiger Miene das Täuferhaupt zur gedeckten Tafel. Alle Gäſte ſamt Herodes und nicht zuletzt Herodias ſelber, die das Haupt in Empfang nimmt, ſind mächtig ergriffen von dieſem Zeugen gewaltſamen Todes. Auf dem Schleißheimer Bild iſt der Ausdruck aller Beteiligten um einige Grade verſchärft. Herodias iſt ſchon von einem barocken

Moretto
Brescia

Schmerzpatos ergriffen. Der Tischgäste sind hier weniger geworden, dafür lehnen sich ein paar Neugierige von der Galerie herab, das blutige Schauspiel zu sehen. Salome ist so ausdruckslos geblieben wie beim italienischen Bild; nur das nackte Bein soll ihre Erscheinung vielleicht reizvoller gestalten.

Tizian
Rom, Doria

In einem dritten Salomebild begegnen sich die Figuren des Mailänder mit denen des Venediger Kreises.

Der traurige Ausdruck der Salome, die rechts vom Henker, links von einer Dienerin umgeben ist, gemahnt fast schon an Morettos oder noch mehr an Renis Bild. In leiser Trauer über das Schicksal des unglück-

lichen Heiligen, deſſen Haupt ſie trägt, hat ſie leicht das Köpfchen zur Rechten geneigt, denſelben Zug leiſer Wehmut auch um Augen und Mund.

Romanino, der Lehrer Piazzas, war einer der wenigen Italiener, die ſchon im vorausgehenden Zeitalter die eigentliche Enthauptung in einem Tafelbild darſtellten.

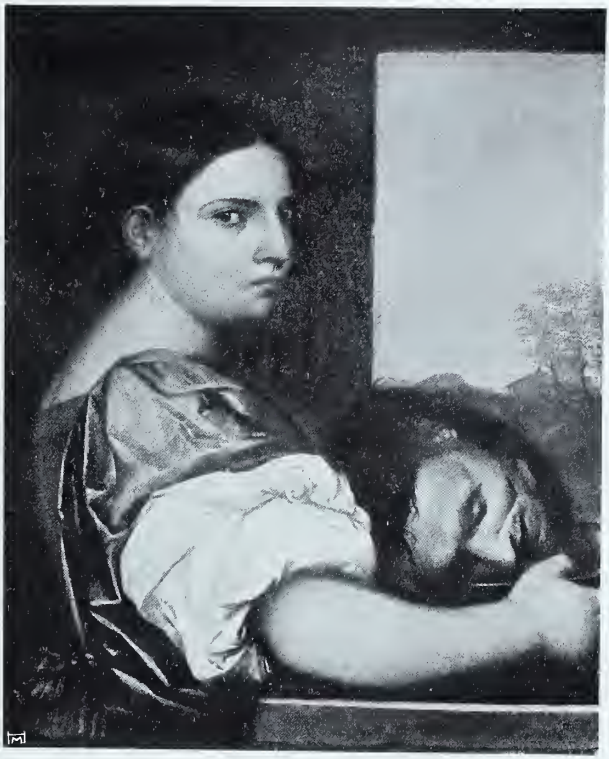
Tizian
Madrid, Prado
F. Hanfſtaengl, München, fot.

Der Heilige iſt, wie z. B. auch auf dem Dürerſchen Holzſchnitt, eben auf dem Richtpflock enthauptet worden; der Henker reicht Salome das Haupt hin. Ein Krieger mit langer Hellebarde, ein Edelmann und eine Begleiterin Salomes waren mit Zeugen des blutigen Vorgang, der ſich in einem weiten Hof voll klaſſiſcher Erinnerungszeichen abgeſpielt hat. Eine hohe Terraſſe erhebt ſich draußen rechts; dort haben ſich Neugierige geſammelt, der ſeltſamen Hinrichtung beizuwohnen.

Bonifazio Veronese
Wien

Bartolomeo Veneto, oder wer sonst das berühmte Dresdner Salomebild malte, soll der erste Künstler gewesen sein, der unser Tema in den Stoffkreis der venezianischen Malerei einführte. Und wahrlich! Einen genialeren Meister hätten wir unserer Vierfürstentochter als Kavalier zum ersten Auftreten in der Lagunenstadt nicht wünschen können. Ein echter Vertreter des l'art pour l'art-Standpunkts zu Beginn des Cinquecento! Nur auf ausgesprochene malerische Wirkungen ist dieses Bild gestellt; ein vollsaftiger, weicher, tiefer Grundton, dem herrlichen Klang der tiefen Baßklarinette vergleichbar, ist der Unterton, der in allen Teilen des Kunstwerkes anklingt. Ein junges Mädchen, halb wehmütig, halb sinnend den Blick ein wenig nach aufwärts gerichtet, wird in voller Vorderansicht vor einem dunklen Vorhang sichtbar, der den ganzen Hintergrund abschließt. Den reichen Strähnen ihres blondgelockten Haares widmet der Künstler seine ganze Liebe und Sorgfalt. Wie Leonardos belle Ferronière trägt auch sie einen schön geformten Edelstein an einem Kettchen als Stirnschmuck. Eine andere Perle schließt die herrlichen Stickereien ab, die den Ausschnitt des Kleides umsäumen. Die zweimal umgelegte goldene Kette wirkt in sorgfältiger Ausführung im Einzelnen

doppelt auf dem schweren tiefdunklen Grün des Kleides. Wie leicht und selbstverständlich gibt diese Kette den Falten des Kleides nach! In den Händen trägt unsere kühle Schöne eine von reichem Licht umspielte Platte, auf der das Haupt des Täufers, ruhig, still und edel, ruht. Jede schrille Betonung, jede billige sinnfältige Wirkung vermeidet dieses Bild, in dem sich cinquecentistische Größe der Auffassung mit quattrocentistischer Freude an unaufdringlichen Einzelheiten so glücklich vereinen.



Sebastiano del Piombo
London, Salting-Coll.
F. Hanfstaengl, München, fot.

Den Ausdruck des Wehmütigen, der hier bereits und vorher schon bei Piazza leise angeklungen ist, wird als Grundton vernehmbar in dem Bilde Morettos, des vornehmen Brescianers.

Diese Salome ist gewiß nicht der männermordende, blutgierige Sfinx; im Gegenteil, obwol sie nur als unbedingt folgsame Tochter den Tod des Täufers veranlaßt hat, ist sie über ihre Tat oder vielmehr Untat doch im tiefsten erschüttert; und diese Gemütsbewegung hat sich auch sicher schon in einem langen Tränenstrom ergossen. Der halboffene Mund zeigt es nur zu deutlich. Als Mann von Geschmack will Moretto aber wenigstens durch reicheren malerischen Schmuck etwas Abwechslung in die eintönige Melancholie des Bildes bringen. Der Maler scheint selber gezweifelt zu

Albrecht Dürer

Albrecht Dürer

Albrecht Altdorfer

haben, ob seine Zeit in dieser Mädchenfigur die Salomegestalt wiedererkannte, und hat darum die unzweideutig erläuternde Inschrift quae sacri Joannis caput saltando obtinuit beigefügt.

Moretto, der Brescianer, steht bereits stark unter dem Einfluß der Venezianer, besonders Tizians. Zweimal hat dieser Großmeister der venezianischen Malerei Damenbildnisse als Herodiastöchter bezeichnet: ein Bild der Doriagalerie zu Rom und eins im Prado.

Die Schönheit der Venezianerinnen, d. h. die Frauenschönheit, wie sie die venezianischen Maler gaben, ist wesentlich verschieden von der lombardischen. Wir haben sie ja kennen gelernt, diese jugendreizvollen, von dem unbeschreiblichen Duft weichen Fleisches umhauchten Schönen Leonardos und Luinis, diese gerade erwachsenen, erwachenden, eben aufgeknospeten Gestalten, auf die man das Wort Nietzsches von der blondwienerischen Sinnlichkeit so treffend anwenden könnte. Eine weiche, wohlige Frauen- oder vielmehr Jungfrauenschönheit haben wir da vor uns, die gern im Gefühl der eigenen Unwiderstehlichkeit schwelgt. Sie kann sich auch selbst genug sein, und ist sich selbst genug; nicht immer bedarf sie eines Schwarms schwärmender Anbeter. Anders der venezianische Typ. Der liebt den Stallgeruch feister Männlichkeit. Die schönen Jungfrauen sind an den Ufern

der Lagune zu rassigen Weibern geworden, die gesund und kraftvoll mit markigen Knochen auf der festgefügten Erde stehen. Die wollen in kraftvoller Liebe vom Manne bewundert sein; der Zug selbstgefälliger Schönheit hat sich verloren.

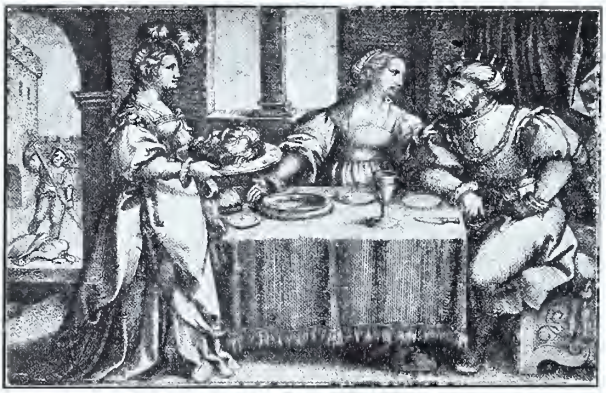
Moretto dürfte den traurigen Zug im Mienenspiel Salomes sicher von Tizian herübergenommen haben. Denn Tizian gab seinem eigentlichen Salomebild in Rom auch einen leichten wehmütigen Zug.

Der bekannte venezianische, ziemliche neutrale Hintergrund mit seinem kleinen Ausschnitt ins Freie belebt auch dieses Bild. Salome in Halbfigur hält, von reichen bauschigen Gewändern umkleidet, das Haupt Johannis auf der Schale. Dieser herrliche, bei aller klassischen Linienführung doch so sinnlich schöne Kopf ist ein wenig zur Rechten geneigt, der Blick gleitet traumverloren an Johannis Haupt vorbei in die unbestimmte Ferne. Gerade dieser selbstvergessene Blick mit der leichten Neigung des Hauptes vermittelt so unaufdringlich den Eindruck einer leisen Trauerstimmung. Keinerlei Schmuck beschwert die schöne Gestalt; nur eine Locke des gepflegten Haares rollt die Wange herab. Eine jüngere Begleiterin schaut teilnahmsvoll zu der sinnenden Gestalt hinauf und weiß nicht, was sie aus dem ganzen Vorgang machen soll. Und der Amor, der den ruhigen Schwung der Silnette des Bogenfensters durchschneidet? Soll der andeuten, daß tief im Innersten diese Salome vielleicht doch für den Täufer Liebe empfunden hat, Liebe, deren sie sich erst jetzt bewußt wird, wo sie sein Haupt auf den Händen hält?

Hans Sebald Beham

Mit seinem anderen Salomebild hat sich es Tizian leichter gemacht: das Por-

trät seiner wolgenährten Tochter Lavinia ist in Berlin zu sehen. Auf dem Pradobild behält er die Anlage genau bei und läßt das Mädchen statt der fruchtgefüllten die totenfüllte Schale emporheben. Salome trägt diesmal Kopfschmuck und eine kostbare große Perle im Ohr. Mit halbgeöffnetem Mund beugt sie sich zurück, den Beschauer anblickend und ihm ihren schönen vollen Nacken zeigend.



Georg Pencz

Tizian hatte mit seinem römischen Bild für die Salomegestalten späterer Venezianer das Vorbild hingestellt. Bonifazio Veronese ist der Anordnung Tizians ziemlich streng gefolgt.

Auch hier eine edle Schönheit mit großen, kräftigen Zügen. Die Nebenfigur ist weggefallen, die blutige Last weniger betont. Dafür hat es sich der große Festmaler nicht entgehen lassen, dem Kleid und vor allem dem herrlichen Hals die ganze Liebe seiner hohen Künstlerschaft zu schenken. Eine ernste, wuchtige Schönheit, wissend um Liebeswonne und -wert, hat er uns hingemalt; das Haupt, das sie da vorne hält, ist für sie nicht weiter von Belang.

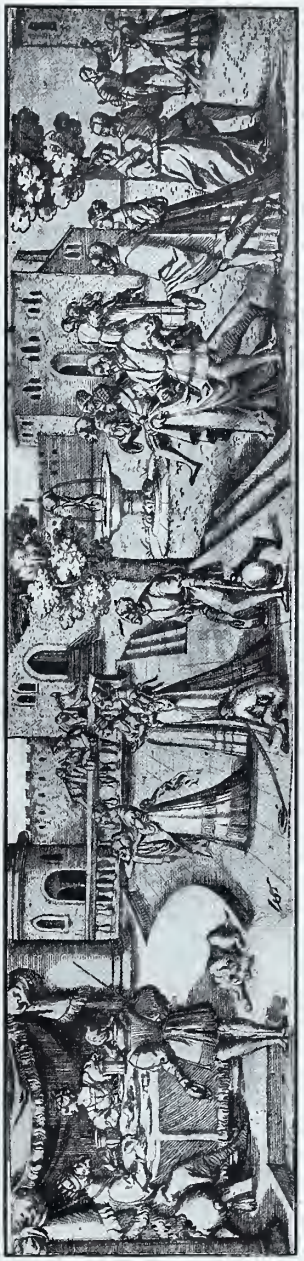
Auch Sebastiano del Piombo folgt der Vorlage Tizians ziemlich genau und beschränkt die Äußerungen seiner Persönlichkeit mehr auf Kleinigkeiten. Der bekannte Ausschnitt des Hintergrundes gewährt uns einen Blick auf eine hübsche landschaftliche Skizze. Wie Bonifazio hat auch

Piombo die Nebenfigur fallen gelaſſen, dagegen an der ſtärkeren, maleriſchen Betonung des Hauptes feſtgehalten.

Der Ernſt von Bonifazios Salome iſt hier noch um einige Grade geſteigert: aber die edle, vornehme Schönheit Tizians hat einen leicht bäneriſchen, faſt etwas derben Einſchlag bekommen. Im rechten Arm und in der Art und Weiſe, wie Salome die Schüſſel hält, im Gegenſatz zu Tizian und Bonifazio mit kräftig aufgelegten Dammen, wird man wohl ſchon michelangelesken Einfluß zu erkennen haben.

Andere italieniſche Künſtler, die ſich in dieſer Zeit mit unſerm Stoff befaßt haben, ſind noch Alfani, Campi, Doſſi, Garbieri, Semolei und Vaſari.

In der erſten Hälfte des Cinquecento entſtanden auch eine größere Anzahl der Wandmalereien mit der Geſchichte Johannis des Täufers, die die Klöſter auf dem Berge Atos ſchmücken. Auf der öſtlichſten der drei Halbinſeln von Chalkidike gelegen, iſt dieſer hagion Oros, dieſer heilige Berg mit ſeinen Siedelungen von Mönchen und Klöſtern eine richtige Mönchsprovinz und bedeutet für die Kunſtgeſchichte „das Italien der orientaliſchen Kirche". Freilich, wenn oben auch geſagt wurde, in unſerem Zeitraum ſind die und die Fresken gemalt, wenn man für die Entſtehung ſogar eine genaue Jahreszahl angeben kann, ſo will das nicht ſehr viel beſagen; denn die Richtſchnur, der Kanon, nach dem dieſe Malereien in geradezu militäriſcher Gleichartigkeit ausgeführt ſind, ſind in einem ſogenannten Malerbuch (ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς) niedergelegt, an dem ſo wenig wie an einem Befehl des oberſten



Virgil Solis

Kriegsherrn gedreht oder getüftelt werden kann. „Die religiösen Bilder hat nicht die Fantasie der Künstler zu schaffen, sondern das unverbrüchliche Gesetz und die Überlieferung der Kirche." Also hatte schon das Konzil von Nikäa im Jahre 325 bestimmt.

Der Grundriß der Kirchen, die Lage zu den Himmelsgegenden — alle Einzelheiten sind bis ins letzte festgelegt. Von einem Werden, einer Entwicklung kann da keine Rede sein. Wenn heute eine Kirche gebaut und ausgemalt wird, geschieht es nach denselben Grundsätzen wie vor tausend Jahren.

Das Malerbuch vom Berge Athos, das im Laufe von Jahrhunderten seine jetzige Gestalt erhielt und im 16. Jahrhundert aufgezeichnet ist, gibt nun genaue Anweisungen, was in jeder einzelnen biblischen Szene und wie es darzustellen sei. Das Wort möge hier einmal das Bild ersetzen. Für die Szenen, die uns angehen, schreibt das Malerbuch genau vor:

Der Vorläufer tadelt Herodes wegen Herodias, der Frau seines Bruders

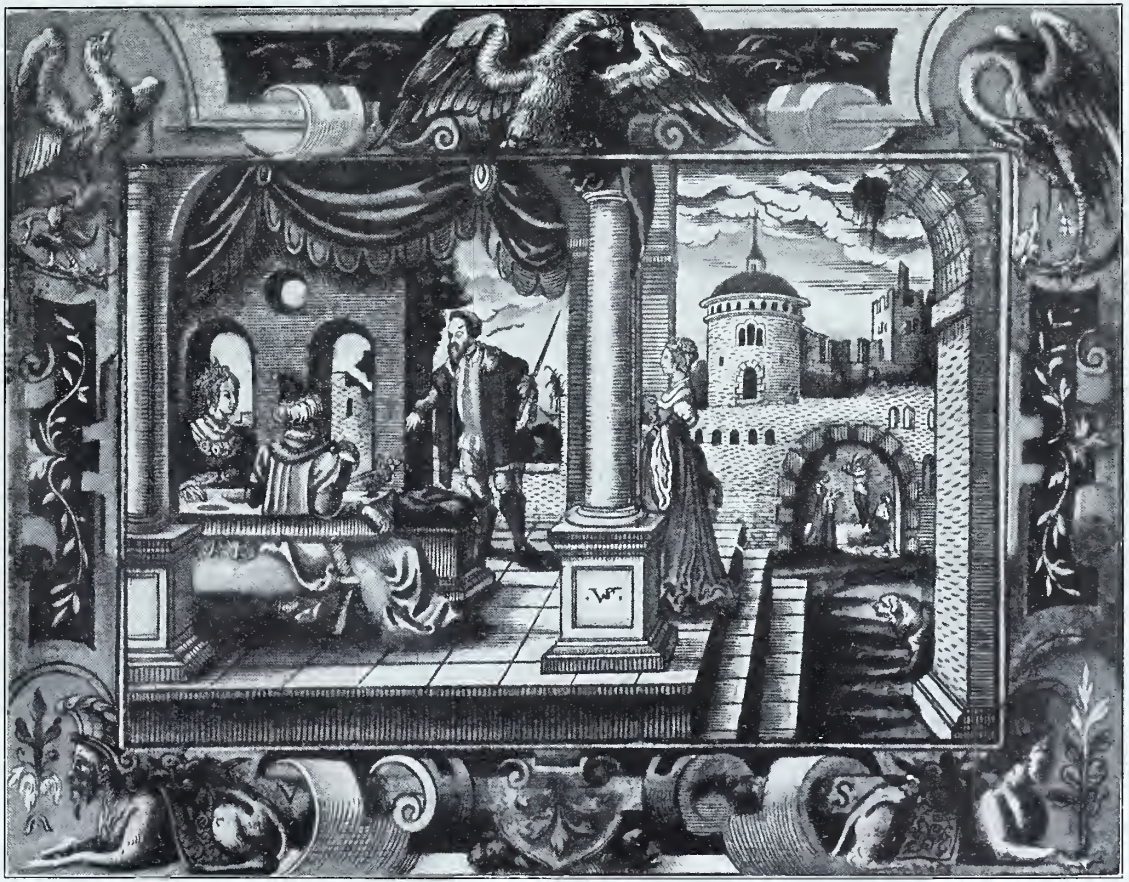
Ein Palast, in dem König Herodes sitzt, ein Greis auf einem Throne; neben ihm sitzt Herodias ebenfalls auf einem Throne, und Soldaten sind um sie herum; der Vorläufer steht vor Herodes und zeigt auf Herodias und sagt aus einem Blatte: „Es ist dir nicht erlaubt, sie zu haben"; zwei Soldaten ergreifen ihn.

Der Vorläufer wird ins Gefängnis geführt

Ein dunkles Gefängnis; vor dessen Tür ist ein Soldat, der mit der einen Hand den gefesselten Vorläufer festhält, mit der anderen öffnet er es mit einem Schlüssel; hinter dem Vorläufer sind außerdem noch andere Soldaten, die ihn halten.

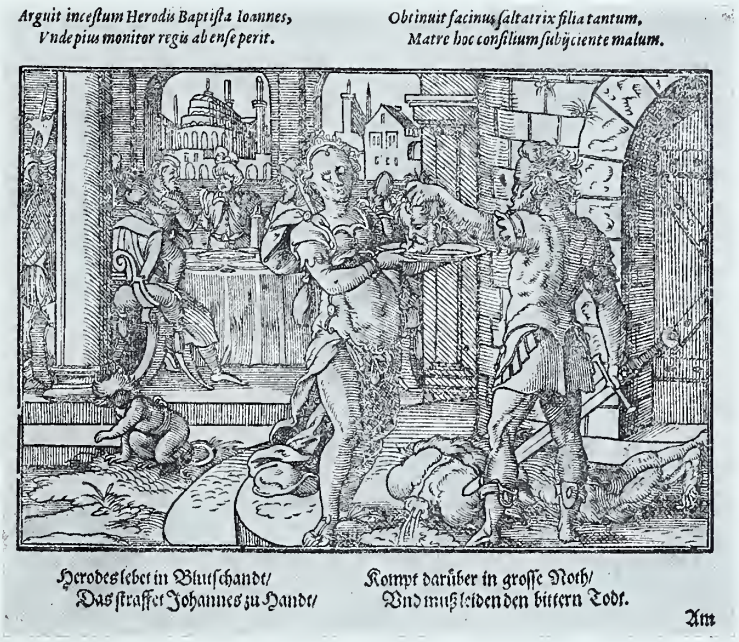
Die Enthauptung des Vorläufers

Ein Palast, wo an einem Tische Herodes und die Obersten seines Reiches mit ihm sitzen; zwei Diener nehmen Speisen von einem anderen Diener, der bis an die Brust und mit den Händen im Fenster erscheint. Vor dem Tische tanzt ein geputztes Mädchen. Auf der einen Seite neben dem Tische ist ein Zimmer, in dem Herodias in königlichem Gewande sitzt; das Mädchen bringt ihr das Haupt des Vorläufers. Ein wenig vom Palast entfernt ist das Gefängnis mit einem Fenster, welches mit Eisengittern verschlossen ist, und außerhalb desselben liegt der Vorläufer enthauptet auf dem Boden; der Henker hält das Haupt in den Händen und ist im Begriff, es in die Schüssel zu legen, die das Mädchen ihm hinhält. Ein wenig weiter entfernt sind die Apostel Andreas und Johannes, die den Leichnam ins Grab legen.



Virgil Solis

Es wird alſo nicht nur die kirchliche Auffaſſung der Legende und ihrer Einzelheiten genau feſtgelegt, ſelbſt die ausgeſprochene und ausſchließliche künſtleriſche Tätigkeit wird bis ins letzte vorgeſchrieben. Vom Küchendiener haben nur Kopf und Bruſt und Arme ſichtbar zu werden; ein Mehr



Joſt Amman

oder Weniger gibt's nicht. Da iſt es natürlich auch ganz gleich, wie der Maler heißt, ob es ein früherer oder ſpäterer iſt, der dies oder jenes Bild ausgeführt hat. Denn es handelt ſich ja nicht um eine künſtleriſche Arbeit, ſondern um die mit unerbittlicher Strenge vorgeſchriebene Erledigung eines Auftrages „mit der kalten Hand", wie man ſo ſchön ſagt.

Für die Täuferſzenen haben die Atosklöſter die Wände des Weſtarms vorbehalten; in der Kloſterkirche zu Lawra wurden ſie hier 1535, in der zu Kutlumuſi 1546, in der zu Dionyſiu 1547 angebracht. Ebenfalls im 16. Jahrhundert wurden die Trapeza zu Lawra und Dionyſiu mit Erzälungen aus der Täufergeſchichte bemalt. —

Von Grafikern dieses Zeitabschnittes ist an erster Stelle Albrecht Dürer zu nennen. Auf zwei Holzschnitten vom Jahre 1510 und 1511 hat er unser Tema behandelt.

1510 schildert er die Enthauptung in der Ecke des Gefängnishofes. Der Henker legt das Haupt auf die Schüssel Salomes, die halb schmachtend, halb neugierig diese sonderbare Last mustert. Durch ihre ganze Figur klingt ein mehr lyrisch-weicher Ton. Ein paar Frauen befinden sich in ihrer Begleitung. Zum Zeichen des rechtmäßigen Vollzugs der Hinrichtung ist der Scherge mit dem Stab anwesend. Der Rumpf des Heiligen liegt in einer pelzverbrämten Toga über dem Richtstein. Rückwärts links gewahrt man die offene Tür, durch die man einen Blick auf den landschaftlichen Hintergrund hat. U. a. hat dies Blatt später Lambert Hopfer wiederholt.

Auf dem anderen Blatt vom Jahre 1511 schildert Dürer die Überreichung des Hauptes. Das Mal ist in der kleinen herodianischen Kammer beendigt. Der gutmütige bekrönte Herodes blickt traurigen Angesichts auf den blutigen Nachtisch, den die Tochter ihm darreicht. Herodias, das üppige Weib entre deux ages, übernimmt das Haupt mit etwas höhnischem, aber doch nicht ganz herzlosem Blick. Hinter Salome steht ein Diener, neben ihr drängen ihre Begleiterinnen herein. Das fast ägyptisch griechisch strenge Profil haben wir bei einem Pagen des herodianischen Festes in Schedels Weltchronik vorgebildet, wo auch die Kühlvorrichtung für die Getränke in ganz derselben Weise angeordnet ist.

Monogrammist I F

Dürer war der selbststrahlende Mittelpunkt, der eine ganze Welt von Planeten, die um ihn kreisten, mit Licht und Wärme und Leben versorgte, sie teils mehr, teils weniger in seinen unmittelbaren Bann ziehend.

Albrecht Altdorfer beweist in seiner Enthauptung vom Jahre 1512 immerhin eine beachtenswerte Selbständigkeit.

In einem zerfallenden Schloßgefängnis war Johannes gefangen. Ein paar Stufen

Hans Sebald Beham

Daffner, Salome

Nach einer Wiedergabe der Reichsdruckerei aus dem Verlage
Amsler & Ruthardt, Königl. Hofkunsthändler, Berlin

Hugo Schmidt, München

führen herunter in den Hof, wo die Enthauptung eben vollzogen wurde. In gebückter Stellung nimmt Salome vom Henker den Kopf des Täufers in Empfang. Ein Kreis neugieriger Zeugen folgt mit angespannter Lebhaftigkeit dem blutigen Vorgang.

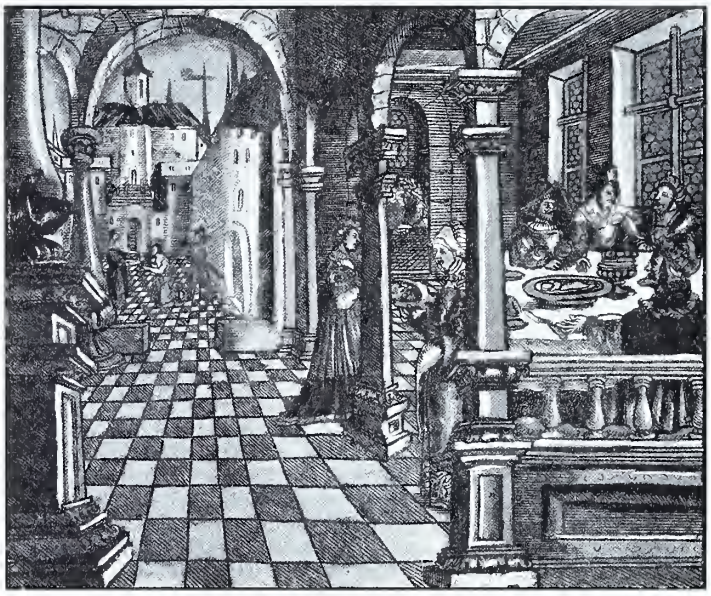
Weiter, viel weiter holt Hans Sebald Beham auf seinem Festbild aus. Da verschwinden Herodes und die Herodianer und die eigentliche Fabel ganz hinter dem pomphaften Fest aus der Reformationszeit, das Beham mit behaglich epischer Breite vor uns aufrollt (siehe die Beilage).

An den Fuß einer Festung verlegt Beham Herodes' Burg. Den weit entwickelten Festplatz durchschneidet ein Fluß, den badende Männlein und Fräulein, Boote mit fidelen Gesellschaften abwechslungsreich beleben. Herodes tafelt in einer offenen Halle; Herolde treten eben herzu, Salomes und der begleitenden Frauen Ankunft anzukündigen. Denn am Strande unten, wo eben ein paar Herren einer Dame ins Wasser nachspringen, hat gerade die Enthauptung stattgefunden — der Rumpf liegt noch gebunden am Boden, der Henker hält noch sein Schwert. Salome aber bringt das Haupt zur Tafel. Vor der Palastterrasse wird ein bunter Reigentanz aufgeführt, ein Mann lädt ein Mädchen dazu ein, die der Tod bereits am Zipfel gepackt hat. Vorne rechts ist eine zweite Tafel gedeckt, an der gehörig gegessen, getrunken und hofiert wird. Allenthalben finden sich Paare und Pärchen verteilt, die ganze Stufenleiter von Amors Künsten wird überschritten, eine wahrhafte Leporelloliste von Liebeskünsten erzält das Blatt.

Lukas Cranach

Mehr an Dürer hält sich Hans Beham bei einer Enthauptung in der Bibel vom Jahre 1557. Die Enthauptung hat im Gefängnishof stattgefunden.

Salome ist diesmal außer von ihren beiden Begleiterinnen von einem schleppetragenden Pagen gefolgt. Links erhebt sich wohl der eigentliche Schloßbau; rückwärts ist der zerfallende Toreingang angebracht.



Hans Brosamer

Georg Penez führt uns wieder in den Speisesaal zum schöngedeckten Tisch, wo Herodes und Herodias in traulichem Gespräch beieinander sitzen. Salome, die stramme Magd, bringt in bauschigem Gewand die Schüssel mit dem Haupt herein. Mit Federnputz hat sie fesch das Haupt, wol vom Tanz her noch, geziert. Eine energische und zielbewußte Schöne, die weiß, was sie will und die Erinnerung an del Piombos rassige Gestalt weckt. Türe und Türbogen öffnen den Blick ins Freie und in den Hof, wo der Henker sein Schwert eben in die Scheide steckt; der Rumpf des Heiligen liegt da am Boden. Einer der ganz wenigen Fälle, wo nicht

die Aufeinanderfolge, sondern die Gleichzeitigkeit der doppelten Szene wiedergegeben ist.

In der Art Behams schildert uns Virgil Solis das Fest des Herodes, nur entsprechend dem kleineren Format in reduzierten Verhältnissen.

Lukas van Leyden

Herodes und Herodias tafeln unter einer Draperie; mit flatternden Schärpen tritt Salome herzu und bringt das Haupt. Paare, die kommen, gehen, sich liebkosen, verschwinden, bevölkern allenthalben das Bild. Ganz rechts ist die Enthauptung geschildert; der stark blutende Leichnam liegt vor dem Gefängnis. Den Hintergrund beleben, außer den Baulichkeiten des Schlosses, verschiedene Bäume und ein reizendes Renaissancebrünnlein.

Für eine um 1560 erschienene lutherische Bibel hat V. Solis prächtige Holzschnitte geliefert.

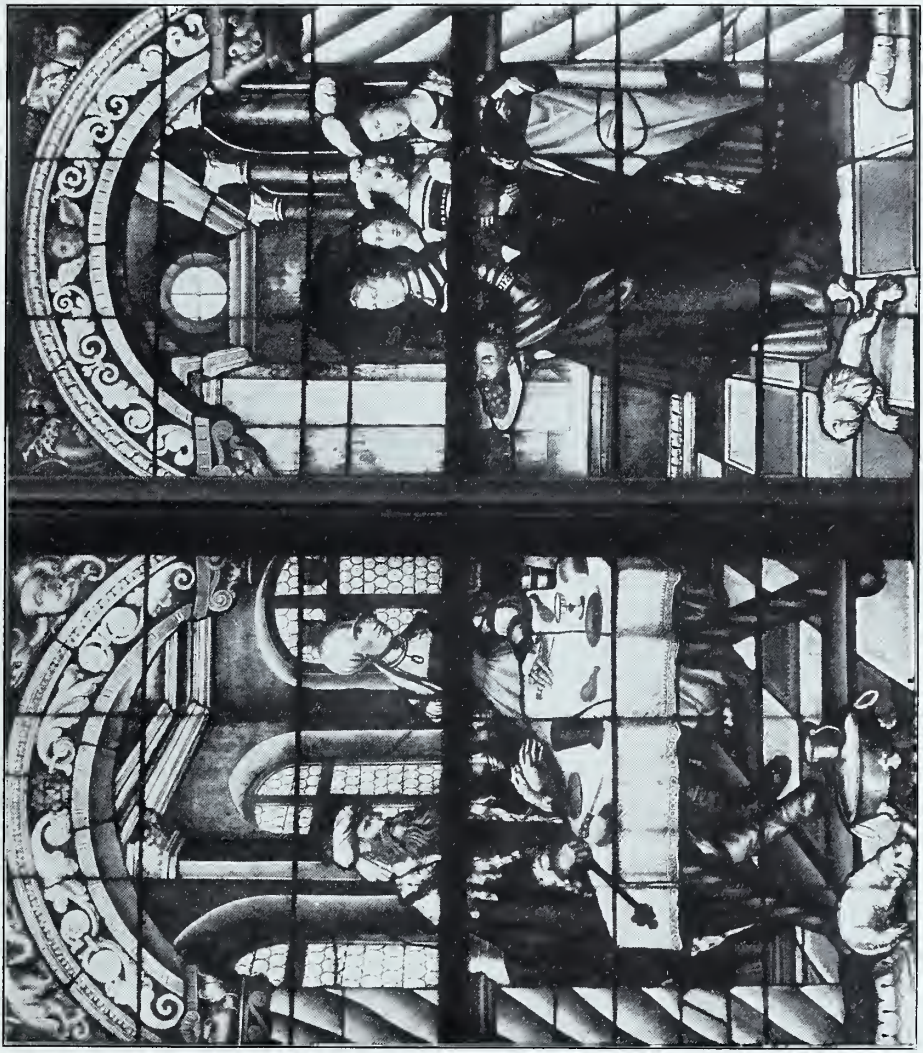
Auch hier schildert unser Kleinmeister das Fest des Herodes in einer geräumigen luftigen Halle. Der König hat dem Beschauer den Rücken gedreht. Salome ist eben die Stufen zum Standort der Tafel emporgestiegen; den Anblick des Hauptes, das sie auf der Schüssel trägt, erspart uns die eine Säule. Zum König ist barhaupt, mit langem Bart, ein Mann mit einer Meldung getreten. Rechts öffnet sich uns der Blick auf das Verließ der Königsburg, wo der Henker eben zum Streich auf den knienden Heiligen ausholt. Der Schnitt ist sehr geschmackvoll illuminiert und von einem prächtigen Renaissancerahmen mit allerlei Getier und gewaltigen Vögeln umgeben.

Bilder zur Evangeliengeschichte hat im Jahre 1587 Jost Amman ausgegeben. Für den Täufer bringt er die Enthauptung. Vor der verschlossenen Kerkertür liegt der Rumpf; der barbarische Henker überreicht das Haupt Salome, deren volle, runde, zum Teil sogar entblößte Formen eines gewissen sinnlichen Reizes nicht entbehren.

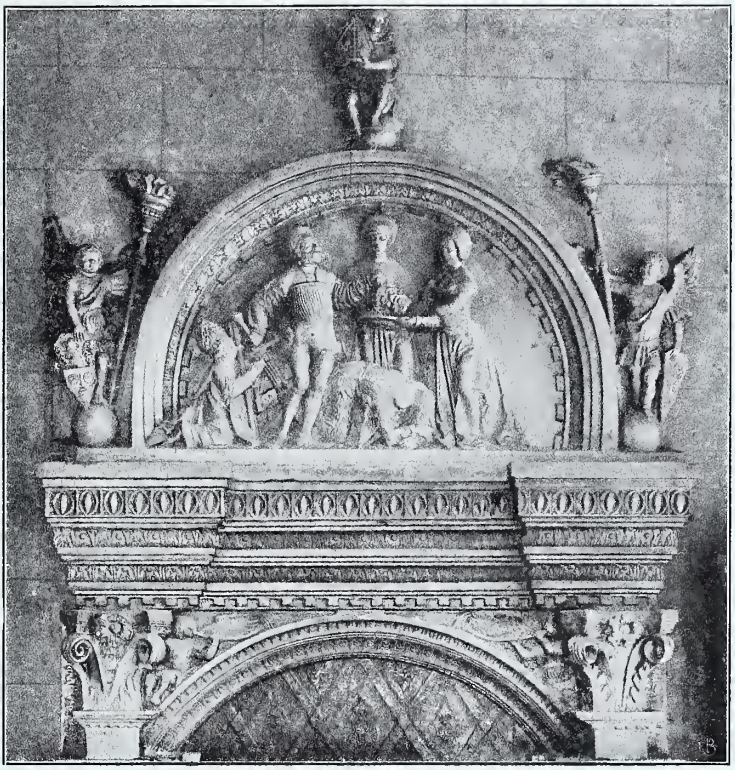
Hans von Aachen
Handzeichnung

Rückwärts gewahrt man die Tafel, zu der Herodes seine Gäste geladen hat. Darüber hinaus gewährt, wie beim bairischen Meister, ein Fensterbogen einen hübschen Ausblick auf den Marktplatz des Städtchens mit seinen Baulichkeiten.

Ein unbekannter Formenschneider (I F) um 1560 lieferte die Bilder zum Neuen Testament der sogenannten Holbeinbibel, zweite Auflage, Paris 1552, d. h. zu jener Bibel, für deren Altes Testament Hans



Kirchenfenster. — Freiburg



Breslau. Türe zur Domsakristei
Sandsteinrelief

Holbein d. J. die Stöcke geschnitten hatte. Der Unterschied der beiden Werke ist handgreiflich. Bei Holbein echter Holzschneidestil, kernige, ruhige Formensprache; bei den Schnitten des J. F. ein Verzetteln ins Kniffliche, Kleinliche, ja in gewissem Sinne Überladene, das keine ruhige einheitliche Wirkung aufkommen läßt. Unser Holzschnitt ist ein treffliches Beispiel für diese Art.

Vorne bekommen wir die Enthauptung erzält, die der Henker in merkwürdiger Kleidung vor der Gefängnistür vollzogen hat. Salome nimmt in lebendigster Bewegung das Haupt in Empfang. Dahinter ist ein paar Stufen höher der Speisesaal mit Herodes' Festmal geschildert. Rings um den Tisch sitzen die Gäste des Königs. Mit wenig Grazie, dafür mit um

so behenderem Schwung führt Salome davor ihre Tänze auf, und es ist recht ungezogen von dem Gast gegenüber der Königin, der Tänzerin den Rücken zuzuwenden. Die Musikanten tuten aus Leibeskräften ihre Tanzmusik. Durch das Fenster hinter der Tafel öffnet sich der Blick auf eine abwechslungsreiche gebirgige Landschaft.

Lukas Cranach hat die Enthauptung auch auf einem größeren Blatt als Holzschnitt geschildert.

Unten im Gefängnis, gleich einer Arena, kniet der Täufer, des Gerichts harrend. Schon hat ihn der Henker am Haarschopf gepackt. Wie flehend blickt der Heilige die Schar von Mädchen und Frauen an, die gekommen sind, seiner Hinrichtung beizuwohnen. Herodias steht mit übereinandergelegten Händen neben Salome und redet eifrig auf sie ein; die Schüssel trägt bereits unterm Arm. Der alte König und seine ritterlichen Gäste sehen von der Brüstung herab dem blutigen Schauspiel zu. Ein mächtiger Pfeiler strebt vom Boden der Arena empor.

Für eine lutherische Evangelienauslegung hat Hans Brosamer das Herodesfest in Holz geschnitten.

Brosamer gestaltet die Szene darin neu, daß er zunächst einen geraden Durchblick durch das Haus rückwärts in den Hof gibt. Rechts, von den Fenstern mit Putzenscheiben, ist die Tafel aufgestellt, an der Herodes, mit Krone und Kette angetan, seine Gäste bewirtet. Herodias ist gerade aufgestanden, das Haupt von Salome in Empfang zu nehmen. Voll Neugier blickt Herodes auf sein heute so blutgieriges Weib. Denn hinten im Schloßhof sehen wir den Henker eben zum Schwertstreiche auf den Heiligen ausholen; Salome wartet dabei mit ihrer Schüssel.

Lukas van Leyden verlegt auf seinem gestochenen Blatt den ganzen Vorgang in die Kreise handfesten nüchternen Bauerntums.

Robust ist der Henker, robust Salome, robust ist der Rumpf zur Erde gestürzt; die Schwertscheide liegt neben ihm. Trocken und reizlos wie auf seinem Gemälde erzält Leyden auch auf seinem Blatt die blutige Geschichte.

Einen leichten Stich ins Akademische hat die getuschte Handzeichnung Hans von Aachens.

Bartlos, als Halbakt, ist der Henker geschildert, wie er mit der Linken Salome den Kopf reicht. Die selber, das echte üppige Weib der Hochrenaissance, hält abgewandten Hauptes die Schüssel dem Scharfrichter hin, der sie fest ins Auge faßt. Der Rumpf des Täufers liegt auf einem An-

Mitteldeutsches Holzrelief

Tillmann Riemenschneider
Holzaltar. München, National-Museum

tritt, der rechte Arm hat sich beim Fall verstaucht. Hinter dem Henker kommt ein großer Hund heran. Als Gegengewicht gegen den Rumpf hat Aachen einen kriegerischen Soldaten gegeben. Viel Leben und viel Lebendigkeit beseelt das trotzdem etwas akademische Bild. —

Damit ist die Ausbeute von graphischen Salomearbeiten natürlich nicht annähernd erschöpft. Namen wie Binck, Denanto, Duvet, Hans Franck, Giunta, Holbein, Massys, Saenredam, oder die Meister CS, EAFF, HL, HM, MZ, S mit ihren Schulen, die Meister des Hausbuches, des Krebses, Blätter der Cranach- oder Leyden-Schule oder zalreiche unbekannte deutsche Monogrammisten können nur flüchtig erwähnt werden. —

Teppiche zu Madrid oder ähnliche Arbeiten nach Alessandro Alloris Entwürfen behandeln ebenfalls ausführlich die Täuferepisode im Kunstgewerbe. —

Auch aus diesem Zeitabschnitt besitzen wir eine Verarbeitung unseres Temas als Glasgemälde. Im Jahre 1525 wurde für die fünfte Kapelle des Doms zu Freiburg i. B. die Geschichte Johannis des Täufers erzält.

In einem gemütlichen Innenraum, dessen Putzenscheibenfenster wir schon von Dürers Hieronymus oder Brosamers Festmal her kennen, sitzen Herodes und Herodias, das ältliche Königspaar, an der gedeckten Tafel. Herodes hält mit der Rechten sein Zepter, während Herodias mit der Linken ein Messer ergriffen hat, wol um dem Haupt, das Salome eben herbeibringt, die bekannte Schramme zu versetzen. Herodes sieht gutmütig, Herodias als wolhabende Bäuerin nicht bösartig drein; von Salomes

Begleiterinnen fesselt vor allem die eine nach auswärts blickende durch die kokette Süßheit ihres Ausdruckes. Kräftige Bögen auf gewundenen Säulen geben dem lebensvollen, gewandt gemachten Bild den notwendigen festen Rahmen. —

War es im Quattrocento in erster Linie Italien, das die führende Stelle in der Reihe der plastischen Bearbeitungen unseres Themas inne hatte, so geht mit dem Eintritt der Hochrenaissance diese Rolle an Deutschland über. Freilich galt es hier vor allem, sich Sinn und Technik italienischer Formvollendung anzueignen, und an einigen Werken können wir den ungemein fesselnden Kampfesweg verfolgen, auf dem sich unsere einheimischen Meister italienische Kunstübung aneignen mußten. Namentlich lehrreich ist hierfür ein Sandsteinrelief an der Sakristeitür des Doms zu Breslau vom Jahre 1517. Hart hat unser Meister mit den Vorlagen, die ihm die Venezianer gaben, ringen müssen, um eine einigermaßen gereifte Darstellung geben zu können.

Tillmann Riemenschneider
Holzaltar. München, National-Museum

Der Mäzen der schlesischen Bischöfe jener Zeit, Johann V., hat seine Stiftereitelkeit hier damit gekitzelt, sich als betenden Zeugen der Enthauptung seines Namenspatrons bildhauern zu lassen. In der linken Ecke kniend, wohnt er voll Andacht dem blutigen Vorgang bei, wie der Henker das Haupt eben mit der Linken der Salome auf die Schüssel legt. Mit dem bekannten gotischen Schwert ist die Hinrichtung vollzogen, der Rumpf des Heiligen ist, auf die Arme gestürzt, in der Mitte sichtbar. Alle Figuren sind wie üblich im modischen Kleide der Zeit wiedergegeben: der Henker in enganliegender Hose und ebensolchem Wams, das Kleid der Salome dürfte

Holzrelief
Altar zu Neukirchen

nach dem neuesten Modeblatt jener Tage geschnitten worden sein. Eine ältere Begleiterin schließt das Bild nach rückwärts ab. Das etwas ungeschickt auf das Portal aufgesetzte Tympanon wird rechts und links von einem fackeltragenden Engel flankiert; oben hält ein dritter die erzbischöfliche Mitra. Mag auch manches zu bemängeln sein, die Raumverteilung, die tote Fläche rechts (die im Verhältnis zu kleine Stifterfigur ist aus der deutschen Malerei jener Zeit herübergenommen): das Werk stellt für uns doch auch als einziges Relief unseres Temas mit Stifterfigur ein merkwürdiges und beachtenswertes Stück vor.

Italien ist jener Zeit gewissermaßen der Brennpunkt des künstlerischen Lebens, der nach allen Richtungen sein Stralen aussendet. Dürer hat sich in Venedig gebildet, Riemenschneider an Dürer, und die mittel- und norddeutschen Meister haben wieder von ihren süddeutschen Kameraden profitiert. Das haben wir eben in Breslau gesehen, wo der Schöpfer des Reliefs seine italienischen Anregungen wol erst aus zweiter Hand bekam; das finden wir auch bei einer holzgeschnittenen Tafel mitteldeutscher Herkunft, deren Vorlagen bei Veit Stoß in Nürnberg gesucht wurden.

Eben hat der Henker mit seinem scharfen, bartlosen Profil die Enthauptung vollzogen, der Rumpf des Heiligen liegt mit gebundenen Händen auf dem Boden. Rechts sieht man die Tür noch offen, die ins Gefängnisgewölbe hinabgeführt hat. Salome ist das wolgenährte Patriziertöchterlein jener Tage, ein pausbackiges Jungfräulein, das seine Gedanken irgendwo draußen hat, nur jedenfalls nicht bei der blutigen Tragödie, deren unmittelbare Ursache sie eben gewesen ist. Wie wenn nichts geschehen wäre, hält sie dem Henker die Schüssel hin; das Schicksal des Toten

Teil vom Holzrelief zu Neukirchen

läßt sie ganz kalt. Im Gegenteil, eher etwas Trotziges liegt in ihren Zügen: endlich hört nun das Geschimpfe über ihre Mutter auf, und dem ist gut so. In wirksamem Gegensatz dazu ist ihre Begleiterin von lebhaften Gefühlen ergriffen. Rückwärts führt eine Innentreppe hinauf in den Speisesaal des wohlhabenden Bürgers, wo Herodes, zum Zeichen seiner orientalischen Herrscherwürde den bekannten Turban auf dem Kopf, mit Herodias und Salome in lebhaftem, eifrigem Gespräch hinter reich gedeckter Tafel sitzt. Die Unterhaltung dreht sich wohl um Leben oder Tod des Gefangenen da drunten im Keller. Das Brathuhn auf Herodes' Tisch haben wir übrigens schon auf einem Venezianer Mosaik gefunden.

Holzrelief
Altar zu Neukirchen

Tillmann Riemenschneider hat auf seinem Gerolzhofener Altar die Täufergeschichte in mehreren Holzreliefs behandelt, von dem uns die Enthauptung und die Übergabe des Hauptes angehen.

Die Enthauptung ist eben vollzogen; der Henker hat das Haupt bereits auf die Schüssel Salomes gelegt, die, ein holdes Kleinstadtkind von siebzehn Jahren, von dem Erlebten zu Tränen ergriffen ist. Am Boden liegt der Rumpf des Heiligen, das Kamelfell tritt deutlich unter der Toga hervor.

Die Übergabe des Hauptes hat Riemenschneider streng nach dem Holzschnitt Dürers gearbeitet.

Mit demselben langen Bart und derselben ungeheuerlichen Mütze wie bei Dürer sitzt Herodes auch bei Riemenschneider am Tisch. Traurig, befangen, blickt er auf das Haupt, das von Salome, die hier allerdings ihr strenges ägyptisch-griechisches Profil verloren hat, eben die Mutter übernimmt. Die Stellung der beiden Frauen ist ebenfalls genau Dürer nachgebildet. Doch war sich Riemenschneider wol bewußt, für die Kirche zu arbeiten, und darum mußte der fette fleischige Busen Herodias' hinter einem Einsatz im Ausschnitt des Kleides verschwinden. Denn also will's die Kirche; Fleisch ist Sünde.

Andere Schnitzereien, geschnitzte Altäre vor allem, mit Darstellungen unserer Episode bewahren die Kirchen im Schleswig-Holsteinischen zu Heide und Neukirchen.

Namentlich in der Hauptkirche zu Neukirchen (Wieding-Harde) finden

sich zwei sehr beachtenswerte Darstellungen unserer Vierfürstentochter in spätester Gotik.

Bei der Enthauptung ist Salome ganz im Gewande der Zeit wiedergegeben mit der Schaube auf dem Kopfe. Den Oberkörper hat sie etwas zurückgebeugt, um die Schüssel dem Henker noch weiter vorreichen zu können. Der Henker ist der kriegsbereite forsche Mann, der mit keckem Griff das Haupt hinüberreicht. Vor ihm liegt der halbnackte Rumpf des Täufers, vornüber auf die Arme gestürzt. Über die Gefängnismauer herüber blickt eine stattliche Anzahl Neugieriger in Reih und Glied. Hinter Salome steht wol Herodias, dem Henker mit der Hand winkend. Ganz vorn macht sich ein Hund um die Leiche des Enthaupteten zu schaffen.

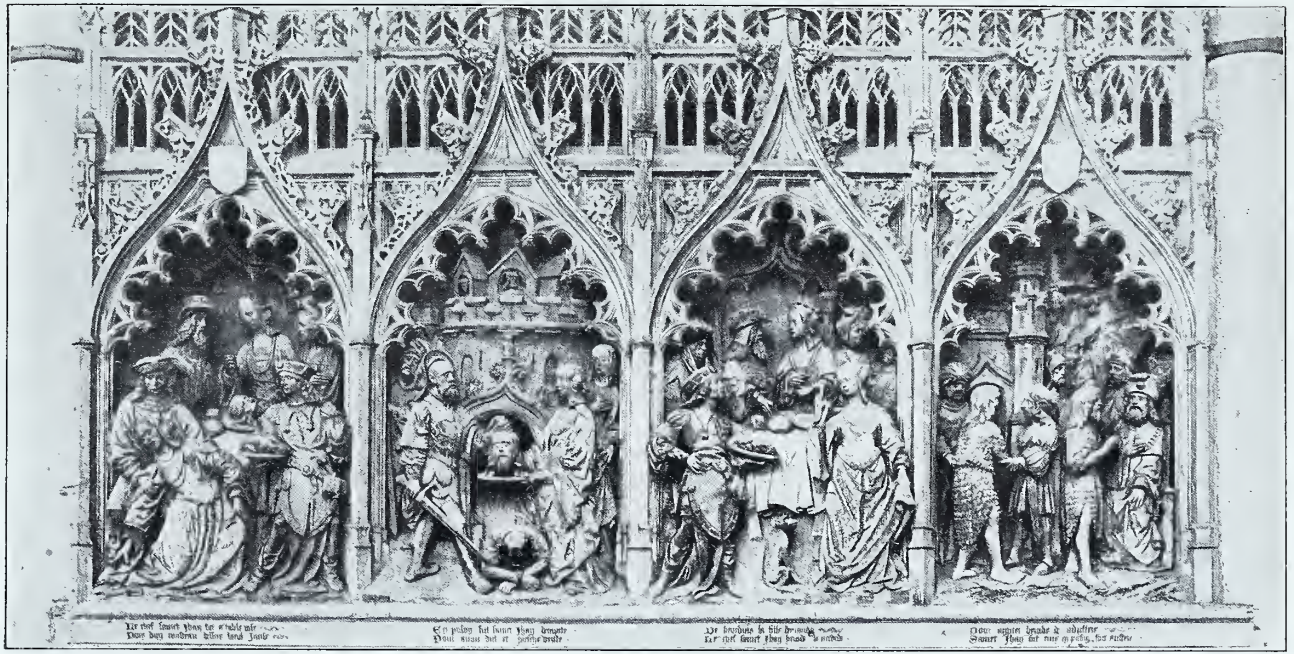
Sowol die Schilderung der Enthauptung wie die der Übergabe zeichnet sich durch außerordentlich lebendige Darstellung aus.

Beim Festmal sitzt Herodes auf dem Tron, ihm zur Seite Herodias und ein anderer Gast. Rechts vorn sind die Musikanten aufgestellt, links tritt Salome in behender Bewegung mit dem großen Haupt auf der Platte herein. Des vierfüßigen Köders ist auch diesmal nicht vergessen.

Ein prachtvolles deutsches Holzrelief schildert uns Salome im Stile Holbeins. Im weiten bauschigen, mit geradezu künstlerischer Vollendung wiedergegebenen Gewande der Reformationszeit ist Salome im Flachrelief gestaltet; die Schale mit Haupt hält sie leichter müheloser Sichtbarkeit wegen aufwärts gerichtet. Ohne gerade durch besonderen Geistreichtum zu bestechen, ist der Ausdruck leiser Trauer im Gesicht doch unverkennbar. Die reichgezierte Kopfbedeckung ist der Meisterschaft und bildhauerischen Sicherheit der ganzen Gewandbehandlung würdig.

Freilich, keine unserer deutschen oder anderen plastischen Darstellungen der Johannesgeschichte aus dieser Zeit kann sich mit dem Meisterwerk vom Jahre 1531 messen, das den Chorabschluß der Katedrale von Amiens ziert. Amiens besaß in der bekannten Reliquie den unschätzbaren Schatz, und es war daher nur natürlich, daß bei dem reichen Schmuck der Katedrale die Johannesgeschichte ausführliche Behandlung erfuhr. Und gerade hier wissen wir bestimmt, daß es außer der Reliquie, den Volksschauspielen vor allem auch die legenda aurea war, aus der der bildende Künstler seine Anregungen schöpfte.

Nachdem in vier Darstellungen des Vorläufers Predigt und Taufsendung erzählt ist, bringen die vier anderen ihm noch gewidmeten Voll-



Steinrelief
Katedrale von Amiens

rundreliefs die weiteren Lebensschicksale. Um ja ein Mißverständnis zu vermeiden, hat jedes Bild seine eigene gereimte zweizeilige Unterschrift bekommen. Johannes tadelt Herodes und wird darob ins Gefängnis geführt. Bemerkenswert ist hier u. a. auch das streng stilisierte Fell des Heiligen. Das Festmal ist auf dem nächsten Bild geschildert. Rückwärts, unter dem Baldachin sitzen Vierfürst und Vierfürstin in eifrigem Gespräch. Vor der Tafel steht links ein Speisenträger, während rechts Salome als reizvolles Jungfräulein, das bereits alle gotische Schlankheit abgestreift hat, im Begriff scheint, mit ihrer Tanzkunst zu beginnen. Ihrer kostbaren Gewandung hat der Künstler alle Sorgfalt werden lassen. — Herodias und Salome haben gesiegt. Vor dem Gefängnisturm ward der Heilige enthauptet. Mit gefesselten Armen liegt der Rumpf zur Hälfte außerhalb der Gefängnisschwelle. Der Henker gibt in vorschreitender Bewegung eben das Haupt in die Schale, die ihm Salome — ihr heiterer Ausdruck vom Frontalbild hat sich in ein ernst und traurig gestimmtes Profil gewandelt — mit beiden Händen bereit hält. Das letzte Bild schildert die Überreichung. Und hier an Ort und Stelle mußte natürlich die Entstehung der Schramme überm rechten Auge am deutlichsten dargestellt werden. Nicht mit einem Messer ritzt Herodias die bezeichnete Stelle des Hauptes wie beispielsweise bei Massys, sondern mit einem kurzen Schwert stößt sie bebend hinein. Diesem Anblick war das zarte Jungfräulein nicht gewachsen, und es ist ein Glück, daß ein Diener in der Nähe stand, die Ohnmächtige im Fall noch aufzufangen. In unwillkürlichem Erstaunen weicht der Speisenträger zurück, als er eben das bekannte Brathuhn aufträgt. Alle Reliefs zeichnen sich durch eine hochdramatische Lebendigkeit aus, überall ist mit den feingemeißelten Figuren auch höchst lebendiger seelischer Ausdruck wiedergegeben, überall lenkt die innige Anteilnahme von Nebenfiguren die Aufmerksamkeit des Beschauers noch besonders auf den geschilderten Vorgang. Jeder Nagel, jeder Knopf eine Meisterschöpfung!

Deutsches Speckstein-relief
Berlin

Deutsches Holzrelief
München, Antiquariat S. Lämmle

Von kleinplastischen Werken ist aus dem Ende des 16. Jahrhunderts ein Speckſteinrelief deutſcher Arbeit zu nennen.

Herodes ſitzt rechts vorne auf einem Tronſeſſel, Salome, in reich gefaltetem Kleide bietet auf einer Schüſſel Johannis Haupt dar, von dem Herodias voll Erſtaunen, Zufriedenheit und Beglückung das bedeckende Tuch weggezogen hat. Die Szene ſpielt vor einer Renaiſſancearchitektur, die rechts oben von einem gebauſchten Vorhang bedeckt iſt.

Medaille von D. Enderlein

Aus der erſten Hälfte unſeres Jahrhunderts ſtammt auch eine Medaille, die zwei Szenen der Täufertragödie trägt. David Enderlein († 1570 in Joachimstal), der ſächſiſche Goldſchmied und Amtsverwalter, hat auf Johann den Beſtändigen und Johann Friedrich den Großmütigen eine Medaille geprägt, die auf der Rückſeite die Salomegeſchichte erzählt.

Die größere obere Hälfte der Medaille iſt dem Feſtmal des Herodes gewidmet, der mit ſeinen Gäſten in einer Renaiſſancehalle bei lebhaftem Geſpräch fröhlich Mal hält. Links verſchwindet ein Diener durch eine ſchwere Tür, von der eine Treppe hinunter ins Gefängnis führt. Hier liegt der Heilige enthauptet auf dem Boden lang hingeſtreckt, der Henker reicht der Salome, die von einer zweiten Frauengeſtalt begleitet iſt, das abgeſchlagene Haupt hin. Die Umſchrift lautet: Joannes straft den Ebruc. Herodes. drum most er sterben. Marci VI. —

Johannesſchüſſel
Aus Paciaudi, de cultu S. Johannis Baptistae. Rom, 1755

Das Gegenſtück zu den gemalten Totenſtilleben Italiens ſind die plaſtiſchen Totenſtilleben des Nordens. Was Solario u. a. in Farben auf Leinwand feſthielten, gaben die Johannisſchüſſeln

Spätgotisch, Anfang 15. Jhdt.
Eschenholz (böhmisch)

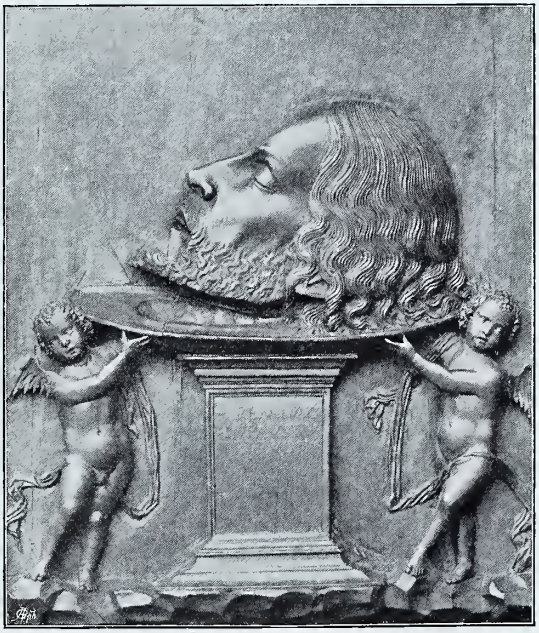
Oberitalienisch (?)
Birnbaumholz. Kopf Marmor

Niederdeutsch, 1500
Nußbaumholz

Niederdeutsch, Anfang 16. Jhdt.
Eichenholz

Johannesschüsseln

in Form aus Holz, Stein, Metall oder auch in erhabener Stickerei. Diese Johannisschüsseln waren namentlich in nördlicheren Ländern sehr verbreitet; vielleicht ist ihr Vorbild in dem Requisit des Misterienspiels zu suchen, wo bekanntlich beim Schluß der Johannisspiele das abgeschlagene Haupt mit breiter Umständlichkeit, damit es ja jeder der Zuschauer genau sehen konnte, überreicht zu werden pflegte. Jedenfalls fand aber dieses Requisit bald Eingang in die Kirche, wo es dann an Johannisaltären, oder an den Johannistagen, regelmäßig auslag und zur Verehrung des Heiligen und Fürbitte bei ihm anspornte. Seine Berührung sollte u. a. auch von Kopfschmerz befreien. Bis in die Zeiten der Frühgotik kann man diese Johannisschüsseln zurückverfolgen. Da sie ehedem in großer Anzahl, an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten hergestellt wurden, springen gerade an ihnen die Merkmale und Kennzeichen der verschiedenen Stile und Schulen besonders in die Augen.



Ventura di Giuliano Turapilli
Relief

10

Barock

Dem kaum absehbaren Anschwellen von künstlerischen Bearbeitungen und Darstellungen der Salomelegende im Zeitalter der Renaissance und Reformation mußte eine unvermeidliche Ebbe folgen. Das heitere Sinnentum der Früh-, das große Heidentum der Hochrenaissance wurde abgelöst von der düsteren Glut, von dem gewaltigen Patos der Gegenreformation. Auf die Borgia, auf Alexander VI. folgten fanatische Zeloten. Das Forte der Hochrenaissance wurde zum Fortissimo in Barock, nur mit dem Unterschied, daß der Ort wechselte; was erst ein tageshelles, freundlicher Konzertsaal, in dem musiziert wurde, so erklingt jetzt das volle Orgelwerk einer düster ernsten bekuppelten Kirche.

Stärker als in der bildenden Kunst macht sich die Ebbe in der Literatur bemerkbar. Den zalreichen Johannisdramen der vorhergehenden Zeit läßt unsere jetzt zu behandelnde Epoche nur wenige Proben folgen. Es sieht aus, als ob die hier gestaltende Fantasie wenn nicht versiegt, so doch sehr erschöpft wäre.

Zu allem Überfluß ist uns dann noch die erste literarische Behandlung aus dieser Zeit, die Täufertragödie von Johannes Rist nicht erhalten, so daß uns als einzige weltliche Probe aus dem 17. Jahrhundert das lateinische Drama des Cornelius Schonaeus aus dem Jahre 1628 bleibt. Und an diesem Drama selber haben wir nicht viel. Das geistliche Schauspiel vergangener Zeiten hatte seine Blüte erlebt, und was noch folgte, ist kaum mehr als ein spärlicher wilder Schößling. Es mußte erst wieder ein neuer Standpunkt zu Bibel und biblischem Leben gefunden werden, nachdem die Reformation den bisherigen bis ins Innerste erschüttert hatte. Schonaeus gibt nur eine neue Auflage von altem Bekannten. Auch bei ihm ist Herodes der unentschiedene Schwächling, der sich durch Weibes Tränen

zur Gefangennahme des Täufers bewegen läßt. Wie bei Sachs, braucht auch hier Salome keine Aufforderung zum Tanz; denn beide Frauen fürchten ja um ihr Dasein. Und wie in den früheren Vorlagen freuen sie sich auch hier unbändig, als das Haupt gebracht wird, und verhöhnen es mit dem geschmackvollen Wortspiel: mortui non mordent.

Palma Giovane
Wien

Dies eine Probe des, wenn man so sagen darf, literarischen Zweiges der Barockliteratur. Es gab aber noch einen anderen, nicht frei schaffenden oder hinzu erfindenden, sondern einen früher Vollendetes fortsetzenden: den kirchlichen. Und von dem ist uns eine köstliche Probe erhalten. Abraham a Santa Clara gehört sowol in seinem Wesen, wie seiner Lebenszeit nach in die Hochzeit des Barocks. Bei seiner umfassenden Belesenheit wäre es geradezu verwunderlich gewesen, hätte er nicht irgendwo einmal die Salomelegende aufgegriffen und verwendet. Und noch verwunderlicher wäre es gewesen, wenn er sich seine Vorlage nicht aus dem Kreis der Kirchenschriftsteller gesucht hätte. Nikeforus Kallixtus hat doch so schön Wahrheit und Dichtung gemischt, daß Abraham nur in diese Keller zu gehen brauchte, um reichen Stoff zum Schöpfen zu finden.

„Herodias / was ist das nit für ein saubere Princessin gewest / der Apffl fallt nit weit vom Stamm / der Fluß arth nach seinen Ursprung / Raben haben noch keinen Schwanen erzeigt / aus sauren Weinbeer kommt kein guter Most / aus bösen Eltern nit gute Kinder / aus dieser kupplerischen Ehe Herodis / die er hatte mit Philippi seines Bruders Weib / kunte ja kein andere Blumen hervor wachsen / als die Sau-Blumen Herodias ein Tochter / die zwar an der äußer-

lichen Leibs-Gestalt sehr schön und angenehm / aber wann sich nit ließe auch ein schändlicher Bech-Knollen vergolten; was einmal einer von einer Jungfrau geredt / die mit gantz weisen Kleidchen daher prangte / entgegen aber nur Titulrein allein ware / sie dunckt wie ein Mucken in der Milch / denn diese artet nach der Mutter / und da hat der Wein starck nach dem Faß geschmeckt / mit einem Wort / Herodias böß / wie ihre Frau Mutter / und hab ich gemeynt / es seye jetzt nur der Brauch / daß man die Kinder von Jugend auf zum Tantzen und Complimentiren ehender unterricht / als in dem Catechismo / so siehe ich wol / es ist dazumahlen auch schon im Brauch gewest; diese Herodias wuste so schön zu tantzen / daß sie endlich Joanni den Kopf abgesprungen / aber ein kleine Gedult mein üppige Prinzessin! Wie du dich gegen GOtt und den Seinigen verhalten / so wird dich auch GOtt bezahlen / wart nur ein wenig / jetzt hast du mit Tantzen / und deinen Füßen Joanni das Haupt genommen / schaue du wirst bald müssen das Kehraus tantzen / mit gleicher Müntz bezahlt werden: Parem scit reddere vocem; Nicephorus Callistus schreibt: daß einmal diese Princessin seye über einen gefrohrnen Fluß gangen auf dem Eiß / und weiß nit mit denen Füßen etwas gestrauchelt / so seye das Eiß brochen / sie in das Wasser gefallen / doch mit dem Kopff noch heraus / weil sie aber ihre boßhafte tantzende Füß bewegte / hat ihr das scharffe Eyß den Kopff wurtz vom Leib abgeschnitten / da hasts Herodias: Beklag dich dessen! hast du Joanni das Haupt genommen / hat GOtt dir auch dasselbige genommen / hast du mit denen Füßen dem andern das Leben geraubt / hast du gleicher Weiß wiederumb durch die Füß das Leben verlohren / pœna Talionis, mit was Maaß du ausgemessen / ist dir wieder gemessen worden."

Wie im Evangelium und in der christlichen Frühzeit hat auch unser Barfüßer-Mönch Abraham keinen eigenen Namen für die Herodiastochter, und wie ebenfalls schon in alter wie auch neuester Zeit ist ihm die Erzählung gerade recht, der sündigen Tanzlust eins auszuwischen. Von einer Weiterbildung in literarischem oder legendärem Sinn können wir bei Abraham sicher nicht sprechen; aber die drollige Derbheit und urwüchsige Kraft seiner Sprache machen seine Erzählung zu einer anmutig-fesselnden Probe der älteren Salomeliteratur.

Der gelehrte Jesuit Petrus Canisius erwähnt dagegen in seiner Schrift über die Verehrung des heiligen Johannes die im Jahre 1671 erschien, die Herodesfamilie oder Salomelegende mit keinem Wort. —

Spielten die Künstler der Frührenaissance piano auf ihrem Instrument, die der Hochrenaissance forte, so legen sie im Barock mit einem dröhnenden Fortissimo los. Zwar haben wir noch eine Nachblüte aus der Hochrenaissance, die sich in akademischem Maßhalten gefällt; die gibt aber das wahre Wesen des Barock, den aufs höchste gesteigerten Ausdruck der Leiden-

Lo Spada — Dresden
F. Bruckmann A.-G., München, fot.

schaft, das im guten Sinne eben Barocke nicht wieder. In unseren Salomedarstellungen haben wir beide Richtungen vertreten.

Palma Giovane ist als hochbegabter Ausläufer des venetianischen Cinquecento zu nennen, der leider nicht genug Persönlichkeit war, sein reiches Talent entsprechend zu pflegen. Eine Schwester seiner Salome läuft sicher irgendwo als Judit herum.

Diese Salome ist so recht die Vertreterin jenes sinnlich-weichlichen schönen Typus, wie ihn nur das Oberitalien des Cinquecento gestalten konnte. Das mit weiser Berechnung ausgeschnittene Kleid läßt den weichen

Gudio Reni
Rom, Corsini

Schwung ihres Halses und den schön gerundeten Ansatz ihres Busens gerade noch erkennen. Der Ausdruck der leisen Trauer in dem leicht geneigten Köpfchen, den wir ja schon bei Veneto, Tizian, Moretto u. a. gefunden haben, ist hier noch mehr gedämpft und klingt nur ganz pianissimo an. Rückwärts scheint auf dem nicht sehr gut erhaltenen Bild die Mutter in ebenfalls ausgeschnittenem Gewande sichtbar zu werden, die mit ironisch frohem Blick und nicht mißzuverstehender Handgebärde das Täuferhaupt anzusprechen scheint.

Ein anderer in Venetien tätiger Maler, Pietro Marescalco, genannt Lo Spada, schuf 1576 eines der um diese Zeit schon recht seltenen Gastmalbilder des Herodes. Wie Salome als schönes Weib das Hauptgebiet des Cinquecento war, so ist die Darstellung des herodianischen Festmals vor allem im Quattrocento und früher das Tema der Salomemalerei gewesen.

Marescalco gibt ein Bild seiner Zeit, ohne in nennenswerten Einzelheiten eine stärkere Persönlichkeit zu offenbaren. Salome reicht das Haupt der Mutter, die in irgendeiner lebendigen Bewegung ihrer inneren Erregung Ausdruck geben zu müssen glaubt. Der jugendliche König hält vor Erstaunen plötzlich still. Die Szene ist in eine Halle verlegt, Diener, darunter ein Mohrenknabe, kommen und gehen; auf einem Durchblick rechts können wir ins Freie sehen, wo anscheinend die Szene der Enthauptung angedeutet ist.

Guido Reni hat als Salome eine seiner süßlichen Schönen gemalt; eine Stiefschwester der Beatrice Cenci, der ja auch der Turban auf dem Haupt eine orientalische Note geben soll, hält mit elegischem, fast weinerlich traurigem Ausdruck die Schüssel mit dem Täuferhaupt ziemlich hoch. Ein leicht andeutender Nimbus umgibt das Haupt. In mächtigem Schwung bauschen sich die Gewänder um Salome.

Stammt das untenstehende Bild wirklich von der Staffelei Romanos, so ist es sprechender Beweis dafür, wie rasch sich Duft und Gehalt der Hochblüte der Renaissance verflüchtigten, wie man sich in dieser Zeit vergeblich mühte, mit den Formen und Linien und Farben und ihrer Nachbildung auch das unbestimmte Etwas, das gewaltige Künstlerische der vergangenen Epoche zu bannen. Und wenn sie sich alle Mühe geben, diese Nachbeter und Nachtreter: sie können nicht Wasser in Wein verwandeln, und weil sie das nicht können, verwandeln sie Wein in Wasser.

Doch noch einmal blühte jetzt das Ideal cinquecentistischer, d. h. klassischer Frauenschönheit auf in Carlo Dolcis Herodiastochter. Hier verabreicht der Meister einmal nicht sein übliches abgestandenes Zuckerwasser mit Selters, hier bietet er einmal vom Besten und Unvermischtesten aus seinem Keller: und siehe da, es ist ein Tropfen von edelstem Gewächs, was er vorzusetzen hat.

Die ganze Schönheit oberitalienischer Klassik lebt in diesem Bilde nochmals auf. Wie bei Reni hält auch bei Dolci Salome die fein gezierte Schüssel mit dem etwas akademischen Haupt viel höher als bei den früheren Meistern. Das bauschige Gewand haben wir schon bei Reni gesehen; doch weiß ihm Dolci durch sorgsame malerische Behandlung einen doppelten Reiz zu geben. Vor allem

Giulo Romano ?
Stuttgart

ist's aber der edle Schnitt des Kopfes, Gesichtes und Halses, der den schönsten Frauengestalten der Renaissance zur Zier wäre. Salome hat das Haupt in leiser Trauer von der Schüssel abgewandt und bringt in diesem Dreiviertelprofil alle Schönheiten ihrer Büste unaufdringlich, vornehm und natürlich zur Geltung. Schmuck ist nur ganz sparsam angebracht: eine Perlenkette um den Hals und eine herrliche Perle in Tropfenform im Ohr. Die Haarlocke, die als besonders reizender Schmuck auf die Wange herabfällt, kennen wir schon von Tizian her.

Abermals ein unbekannter Meister schildert uns Salome und ihre Begleiterin als Halbfiguren in Bildnisweis'.

Salome, die akademisch langweilig Schöne, hält das von einem langen Schleier umrahmte Haupt. Nur der Schatten eines wehmütigen Ausdrucks belebt die ziemlich ausdruckslosen Züge. Ihre Begleiterin rafft eben einen Vorhang. In herzlos lachender Neugier sieht sie über Salomes Achsel auf das Haupt. Ihre fleischige Schulter enthüllt sie rückhaltlos dem Beschauer. —

Der Naturalismus jener Tage wurde in Süditalien, in der Schule Caravaggios großgezogen. Hier wurden die Verbrechen geschildert, blutig, kolossal, hier lebten sich hanebüchene Leidenschaften in einem malerisch ebenso massiven Stil aus.

Bernardo Strozzi, genannt il Capuccino, ist ein echtes Kind dieser Schule, obwol er hauptsächlich in Genua wirkte.

Wuchtig wie der eines Atleten liegt der Rumpf Johannis in kühner Verkürzung auf dem Boden. Den stehenden Akt stellt der Henker, der, ebenfalls mehr atletisch als gutbürgerlich, sein überlanges Schwert in die Scheide steckt. Mit fast wehmütigem Gesicht wendet Salome, eben im Begriff, den Schauplatz der blutigen Tragödie zu verlassen, noch einen Blick auf den Leichnam des unschuldig Gemordeten zurück; sie hat Mitleid mit dem Armen da, der, doch nichts weniger als ein Bösewicht, sein Leben lassen mußte. Die Gestalt der Salome ist durch das einfallende Licht von allen Figuren auf dem Bild am stärksten erhellt; in ruhigen mächtigen Falten fällt ihr schönes Gewand, das nach dem Geschmack der Zeit etwas ausgeschnitten ist. Ein Perlendiadem hält das Haar. Ein altes Weib, das eine weinerliche Grimasse zieht, ist ihre Begleiterin. Die Szene spielt in einem geräumigen dunklen Gefängnis; zwei Fenster sind im Hintergrunde bemerkbar; am unteren steht ein Aufseher; ein neugieriger Zuschauer blickt

Carlo Dolci
Dresden
F. Bruckmann A.-G., München, fot.

durch das Gitter von draußen herein. An der Leiche des Enthaupteten macht sich ein Kriegsknecht zu schaffen.

In etwas milderer Tonart erzält uns Luca da Giordano (?), genannt Fa Presto, die nämliche Geschichte.

Unbekannt, 17. Jhdt.
Genf

Der Heilige ist hier bei der Enthauptung vornübergestürzt; der rechte Arm hat sich beim Fall ganz verdreht; dickes Blut strömt aus der Schnittfläche. Der diesmal mehr akademisch glatte Henker legt das bluttriefende Haupt eben auf die Schüssel, die ihm Salome mit Hilfe der Alten hinhält. Wie bei den Akademikern hat Salome auch hier ihren Turban aufgesetzt bekommen, mit merkwürdigem Blick blickt sie den Henker an. Ob ihr wol so ein Mann der rücksichtslosen Kraft besonders gefiele? Nicht unmöglich wäre es; denn dieser Salome scheint es an sinnlichen Gefühlen nicht zu fehlen. Und wie kokett hat der Maler das Gewand von der rechten Schulter gleiten lassen, um die volle üppige Brust dem Beschauer nicht vorzuenthalten! Rückwärts, links draußen wird das Festmal gefeiert, wo Salome das Haupt überreicht.

Cavalieri Massimi, genannt Stanzioni, als Sänger, Musiker und Maler gleich berühmt, hat auf seinem Enthauptungsbild überhaupt kein weibliches Wesen an der Hinrichtung teilnehmen lassen. Gottergeben

kniet der armselige Heilige in seiner Zelle, kaum notdürftig bekleidet. Fast ebenso nackt ist der Rückenakt des Henkers. Zwei geharnischte Krieger sind Zeugen des Vollzuges. Das Werk ist ein vorzügliches Beispiel des gerade bei den Neapolitanern so beliebten Kellerlukenstils, der hier vor allem der kräftig betonten Aktbehandlung zu gute kommt.

Dem Calisto da Lodi schreibt die Wiener Galerie ein Salomebild zu, das aber zweifellos in diesen Zeitabschnit zu verlegen ist. Nach Lodis Vorlagen ist zwar das Bild gearbeitet; den Alten mit dem Turban haben wir auf einem Festmalbilde Lodis den Herodes mimen sehen; auch der Bartlose mit seinem scharfgeschnittenen Gesicht hatte sich dort bereits eingefunden; selbst der junge neugierige Stutzer hat in dem rechts sitzenden Kavalier einen Vetter. Der Henkerakt und die blutige, zur Erde gestürzte Leiche weisen dem Bilde jedoch in dieser Gegend seine Stelle an.

Salome ist hier ein üppiges reifes Weib, das sich vom Henker, der mit kurzem Schwert eben gerichtet hat, das leidensvolle Haupt auf die Schüssel legen läßt. Und es scheint dieser turbanbekrönten, vollsaftigen Schönheit nichts auszumachen, daß ihr hier statt einer freundlichen Gabe das blutende Mal dargereicht wird. Zalreiche neugierige Gaffer umstehen die beiden.

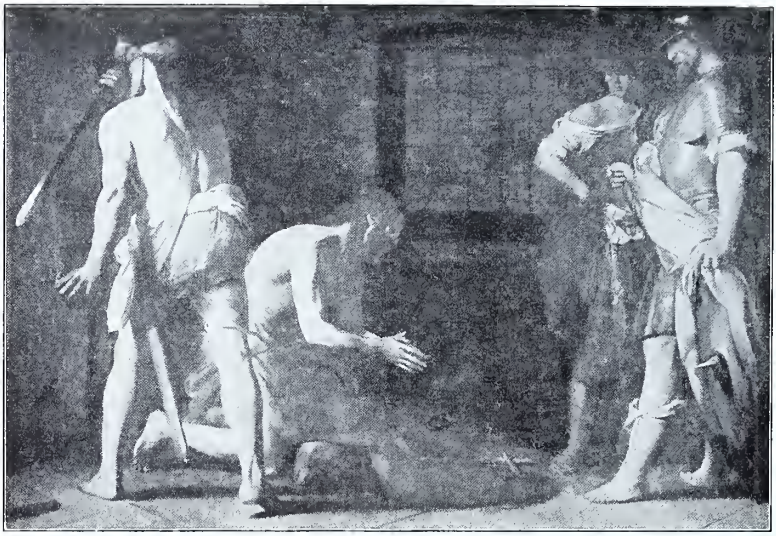
Von andern italienischen Malern aus jener Zeit kommen für uns noch in Betracht: Cavalori, Cesare d'Arpino, Compagnola, Caravaggio, Ghislandi, Luca da Giordano, Giovanni da Giovanna, Guercino, Marco San Martino, Procaccini, Spada, Tierini, Turchi genannt l'Orbetto, Valentino und Varotari. Spanien ist mit Murillos Bildern vom Haupt Johannis, und mit Seguevra vertreten.

Ganz in der italienischen Sprache erzält uns Greipel die Enthauptungsgeschichte im Kerker mit bemerkenswerter dramatischer Lebendigkeit. Namentlich Salomes flotte Gestalt betont er in reizvoller Sinnlichkeit.

Der Naturalismus wurde in Deutschland noch weiter vergröbert. Eine Enthauptung von Hans Francken I ist der beste Beweis dafür.

Es muß ein wahrer Kampf vorangegangen sein, bis es zur Enthauptung kam. In eiserne Ketten ist der Rumpf noch gefesselt, und die Lage des Rumpfes wie die Stellung des Henkers, der mit brutalem Fuß auf die Leiche tritt, deuten es nur zu deutlich an. Henker und Johannes weisen kräftige Aktbehandlung auf. Mutter Herodias und ein Page halten diesmal die Schale; das Tuch überm Kopf ist weggezogen, und Herodias kann es sich nicht versagen, in einer widerlichen Szene die Zunge, die sie

Bernardo Strozzi
Braunschweig
F. Bruckmann A.-G., München, fot.



Stanzioni
Madrid, Prado

ſo viel geläſtert hat, aus dem Mund des abgeſchlagenen Hauptes herauszuziehen. Sie weiß wol nicht, daß ihr ihre legendäre Sendung eigentlich aufgibt, die Zunge mit einer Nadel zu durchſtechen. Hämiſchen, ſchadenfrohen Blickes wendet ſich dieſe Mutter zur Tochter, deren Erſcheinung faſt ſchon Rubensſche Luft geatmet zu haben ſcheint, wenn in ihr auch die Üppigkeit dieſer Frauengeſtalten noch nicht aufgeblüht iſt. Wie warnend hebt Salome die Hand zur Mutter, daß ſolch wildes Spiel nimmermehr ein gutes Ende nehmen könne. Ein paar Kriegsknechte vervollſtändigen die Perſonen; rechts führt ein Türbogen ins Freie.

Ein deutſches Bild unbekannter Herkunft ſchildert in der eigenen nordiſchen alten Art mit dem modernen Ausdruck der Zeit die Übergabe des Hauptes beim Feſtmal.

Vom Stiegenhaus aus, wo eben ein paar geharniſchte Gäſte, von einer Kerze grell beleuchtet, vorbeikommen, hat man einen Durchblick auf den Feſtſaal, wo wacker getafelt wird. Der Blick verliert ſich in eine Menge belangloſer Einzelheiten. Salome, das edle Schloßfräulein, naht ſich, prächtig geſchmückt, von rechts mit dem in edle Züge gelegten Haupte.

Luca da Giordano (?)

Ihre Gedanken hat sie aber nicht bei ihrer blutigen Last: in schelmischer Liebe blickt sie auf ihren Begleiter zurück.

Noch weiter hinein in das Holland jener Tage führt uns J. B. Francken mit seinem Enthauptungsbild, das fast wie eine Umschreibung der sogenannten Rembrandschen Nachtwache anmutet. Vor einer großen

Caliſto da Lodi (?)
Wien
F. Bruckmann A.-G., München, fot.

Menge ſtark bewegten Volkes hat die Enthauptung ſtattgefunden. Wilde Blicke ſind auf den Henker gerichtet, der, eben über den Rumpf des Täufers hinwegſchreitend, mit teilnahmsvollem Blick das Haupt Salome darreicht. Salome ſteht ſtumm und ſprachlos da; ſie weiß ſelber nicht, wie ihr geſchieht. Nur Herodias hinter ihr blickt voll höhniſcher Freude auf den Henker, da ſie ihren Willen durchgeſetzt.

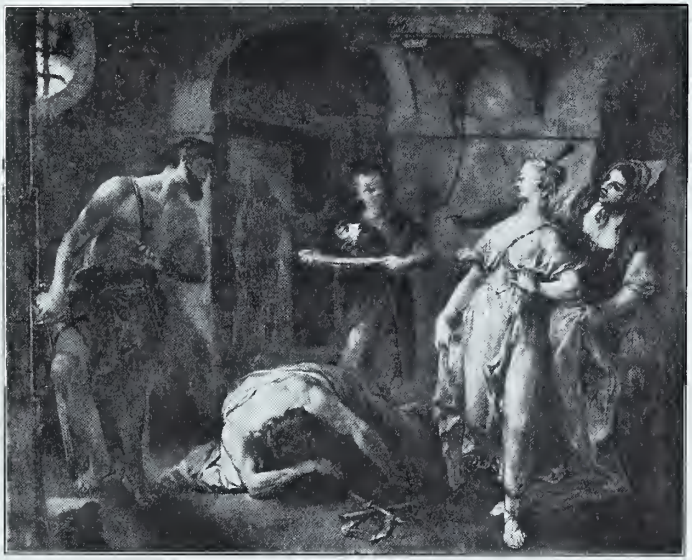
Von Rembrandt ſelber beſitzen wir nur zwei kleinere Platten mit der Enthauptung allein; Salome hat dieſer Szene in ſeiner Umgebung erſt ſein Schüler B. Fabritius beigegeben. Und zwar in Figur einer mehr jünglinghaften Geſtalt, die nur als Zeuge dem Hochgericht beigewohnt hat.

Hinter ihr blickt eine andere Frau voll Neugierde auf das Haupt, das auf des Henkers Schüſſel liegt. Ein altes Weib ſtellt auf der andern Seite das Gleichmaß her. In kühner Verkürzung liegt der Rumpf des Heiligen auf dem Boden.

Ein anderer Holländer, Pieter Laſtmann, weiſt hinwiederum ſtärkere italieniſche Beeinfluſſung auf. Sein Bild mit der Übergabe des Hauptes mutet faſt an wie eine Überſetzung von Licinios Werk von dem heldenhaft Feierlichen ins gut Bürgerliche. Der Henker reicht mit kräftigem Griff das Haupt hinüber auf die Schüſſel, die ihm Salome, die noch nicht aufgeblühte venezianiſche Schönheit des Cinquecento, mit Hilfe ihrer alten bösartigen Mutter entgegenhält. Wol vom Tanze her hat Salome noch das Haar mit Blumen geſchmückt.

Als andere hierher gehörige Maler ſind noch Droſt und Giſelaer zu nennen.

Von Rubens beſitzen wir zwei verſchiedene Geſtaltungen unſeres Temas: in der einen hebt der Henker das Haupt auf die Schüſſel



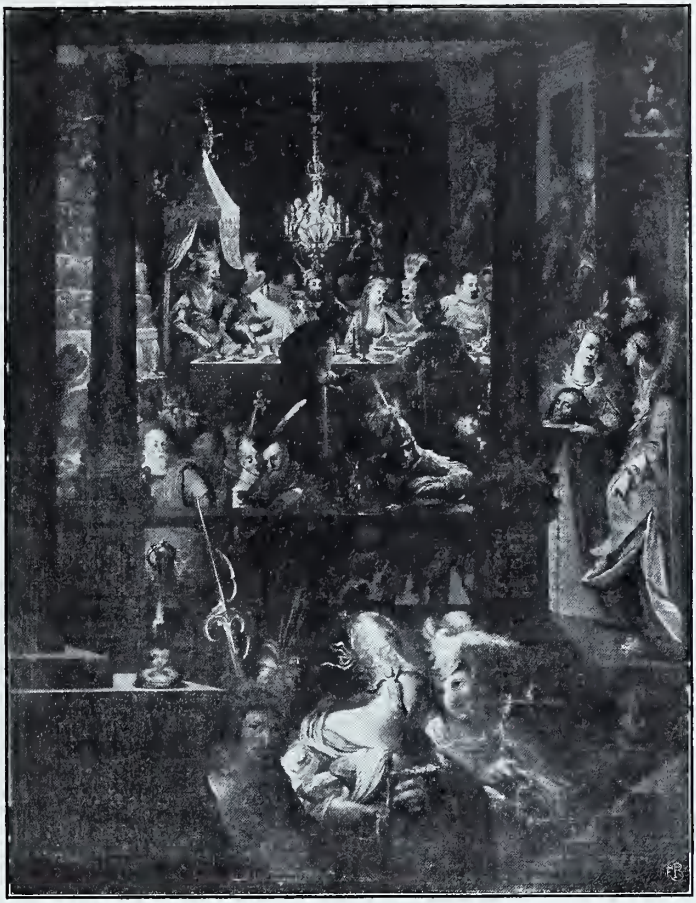
J. G. Greipel
Wien, k. k. Akademie der bild. Künſte

H. Francken I
Dresden
F. Bruckmann A.-G., München, fot.

Salomes, in der anderen entwickelt sich beim königlichen Festmal breites, rauschendes Festgepränge.

Vom ersten Bild besitzt die Dresdner Galerie eine seitenverkehrte Wiederholung.

Salome ist die echte üppige Tochter von Rubens' Muse. Aus dem Ausschnitt des reichen bauschigen Gewandes quellt der fleischige Busen hervor; ein Perlendiadem hält das Haar. Der Ausdruck des Gesichts läßt auf eine beschauliche Ruhe schließen, die an dem blutigen Vorgang nur



Unbekannt, 16.—17. Jhdt.
Burghausen

wenig Anteil nimmt. Der wilde atletische Henker gibt mit seinem ungeschlachten rauhen Wesen den wirksamen Gegensatz zu der wolgepflegten Fürstentochter. Eine jüngere Dienerin stützt die Schüssel, die Salome, in Gedanken verloren, ziemlich schief hält; der Henker hat eben das abgeschlagene Haupt hinaufgelegt. Auf dem ursprünglichen Gemälde ist die Szene ins Gefängnis verlegt; im Hintergrunde sieht man die schweren

ſtarken Mauern und den Teil eines vergitterten Fenſters. Man ſagt, Rubens habe die Anregung zu dieſem Bild von Paolo Veroneſes Judit erhalten.

Das andere Gemälde Rubens' ſchildert, wie bereits erwähnt, das Feſtmal des Herodes in allem Glanz und in aller Pracht dieſer lebensfreudigen Zeit. Herodes ſitzt in königlichem Mantel mit Herodias zur Rechten am Ehrenplatz der Tafel unter einem Baldachin. Salome tritt von vorne herzu und hebt gerade die Hülle vom abgeſchlagenen Haupte weg. Große Bewegung löſt dieſer Anblick bei allen Anweſenden aus. Herodes iſt ſichtlich beſtürzt; wilden Blickes blickt er auf das blutige Zeugnis; ſeine Linke umkrampft ein Wiſchtuch. Herodias iſt die ſehr elegante, modiſch kokette Frau von dreißig Jahren, die mit gezierter Handbewegung eben die Gabel ergriffen hat. Wohl um den bekannten Stich in die Stirne auszuführen, den Rubens als feiner Mann und vornehmer Kavalier nur für den Wiſſenden entfernt andeutet. Als ob gar nichts geſchehen wäre, wendet ſie ſich zu ihrem Gemal. Hinter ihr hat ein luſtiges hübſches Pagenbürſchlein Platz gefunden. In drängender Haſt ſtreben alle Gäſte, die zumeiſt aus vollbebarteten Männern ſich zuſammenſetzen, nach der Stelle, da das Haupt gezeigt wird. Der Figur der Salome wollte Rubens noch eine gewiſſe Mädchenhaftigkeit und Jungfräulichkeit geben: ſie iſt hier noch nicht die aufgeblühte Schöne wie auf dem vorigen Bild; ihre ganze Geſtalt und Haltung, der Fluß ihrer Formen und Linien bewegten ſich vielmehr in zurückhaltenden Grenzen. Und das blutige Ereignis ſelber läßt ſie ziemlich oder nahezu ganz kalt; es war wol kluge Abſicht des genialen Meiſters, in dieſe eben erſt aufknoſpende Frauengeſtalt nicht die Leidenſchaftlichkeit ſeiner ſonſtigen Schönen zu legen. Die Szene ſpielt in einer luftigen Renaiſſancehalle, Diener mit Speiſen, darunter der beliebte Mohr mit den Früchten, gehen ab und zu; ein paar junge Muſikanten, zwei Inſtrumentaliſten und zwei Sänger machen ihre Tafelmuſik von dem Poſtament aus auf der linken Seite.

Ein ſchwaches Bild aus der Rubensſchule, von Bol(?), ſchildert uns den um dieſe Zeit bei bildenden Künſtlern nicht mehr ſehr geliebten Tanz der Salome ziemlich unbeholfen. Geradezu ſchwerfällig und unſicher führt Salome, das bäueriſche Kind, ihre Tanzſchritte vor. Nichtsdeſtoweniger ſind die beiden alten Fürſten auf ihrem erhöhten Sitze freundlich genug, dieſen biederen Darbietungen mit Aufmerkſamkeit und Freundlichkeit zu folgen, wie auch die weiter zurückſtehende Mutter Herodias.

J. B. Francken
Aschaffenburg

B. Fabritius
Amsterdam

Von einem andern Rubensschüler, van Tulden, ist ebenfalls ein Salomebild zu verzeichnen.

Waren es bislang hauptsächlich nordische Meister, die die Grafik vertraten, so sind jetzt, namentlich für die erste Hälfte des Barockzeitalters, eine größere Anzahl südländischer, insbesondere italienische Meister zu nennen, unter deren Blätter sich Verarbeitungen unseres Stoffes finden.

Pieter Laſtmann
Aſchaffenburg

Giuſeppe Caletti, genannt il Cremoneſe möge den Reigen eröffnen. Mit abgewandtem Antlitz hält der Henker, eine rauhe Geſtalt, den beiden Frauen Salome und Herodias den abgeſchlagenen Kopf hin. Die Mutter, eine alte böſe Sieben mit ausgemergeltem Geſicht, blickt mit innerer Befriedigung feſt auf das Haupt. Mit herriſcher Handgebärde läßt ſie noch den Toten an. Die Linke hat ſie auf Salomes, des unſelbſtändigen folgſamen Töchterleins Schulter gelegt, die die Schüſſel noch unterm Arm hat. Ein Zuſchauer iſt von der Enthauptungsſzene, deren Zeuge er geweſen iſt, mächtig ergriffen. Ein Ausblick auf eine Landſchaft zieht den Blick in die Tiefe.

Bartolomeo Coriolano ſchildert uns in Salome die volle barocke Schönheit in aufgegangener Blüte.

Wie bei Dolci neigt ſie auch hier über der hocherhobenen Platte mit dem Haupte in leiſer Wehmut das Köpfchen. Ihre Begleiterin hat die eine Hand auf die Schüſſel gelegt, mit der anderen hält ſie ihren Umwurf.

Mit scharfem Blick mißt sie Salome und möchte zu gerne deren Gefühle und Gedanken erraten. Salome selber aber blickt — echt barock — den Beschauer an.

Auch Bartolomeo Biscaino gibt uns in Salome die volle üppige Schönheit, die das Ideal jener Zeit bedeutete. Eben ist sie im Begriff, mit dem Haupte das Gefängnis zu verlassen, in dem die Hinrichtung vollzogen wurde.

Sie hat sich gerade umgewandt, dem jugendkräftigen Henker ein paar Worte zuzurufen. Mit der Rechten rafft sie ihr Kleid, mit der Linken trägt sie die Schüssel. Rückwärts gewahrt man den Rumpf des Heiligen.

Art des Rubens
Dresden
F. Hanfstaengl, München, fot.

Wie Biscaino u. a. ist auch Giovanni Battista Mercati davon abgekommen, den Henker als wilden Barbaren zu geben: er stellt ihn als jugendfrischen und -kräftigen, begehrenswerten Mann hin, dessen Anblick mehr erfreut als abstößt.

Innerhalb der Zellentür hat er eben das Gericht vollzogen. Der Gefängniswärter mit seinen Schlüsseln und noch ein Mann hinter ihm werden in der Tür sichtbar. Der Heilige ist vornüber auf den Ellenbogen gestürzt. Salome, das herrliche barocke Weib mit akademischem Gesichtsschnitt, steht mit leicht gebeugtem Knie in der finsteren Ecke des Gefängnisses, in reichgebauschtem Gewand; der Henker legt ihr gerade das Haupt auf die Schüssel, das ein strahlender Nimbus umgibt. Wie gebannt und von leiser Trauer innerlich ergriffen, steht Salome da, und ihr unverkennbarer Ausdruck hat sich auch dem Henker und Gefängniswärter mitgeteilt. Sinnlich weicher, lieblicher Ausdruck spricht uns aus den Zügen ihrer Begleiterin an. Ein vergittertes Fenster läßt einen Ausblick auf eine Renaissancearchitektur offen.

Andere italienische Stecher, die für uns in Betracht kommen, sind noch Capitelli, Loli und Sirani.

Nach Frankreich führte uns George Lallemand, der Schüler Vouets, von dem ebenfalls ein Salomebild genannt wird. Der gibt dem Henker noch als brutalen Rückenhalbakt.

Hoch hebt er das Haupt empor zu Herodias, in der die Königin schon ganz zur alten Hexe geworden ist. Ein paar Neugierige, darunter wohl der König, haben dem Hochgericht beigewohnt. Das beschattete Gesicht des Henkers ist vom Haupte weggewendet zu Salome, die im lebhaften Gespräch die Hand erhoben hat. Hinter ihr eine Begleiterin, neben der sich zwei charakteristische Männerköpfe eingefunden haben. Lallemand ist der einzige, der die Schüssel Herodias-Mutter selber in die Hand gibt.

Hier ist auch eines Blattes von Perrier Erwähnung zu tun, das nach einem Lyoner Gemälde die Enthauptung des Täufers wiedergibt.

Nicht nur eine der herrlichsten Leistungen im Buchschmuck, unter dem sich bekanntlich Namen wie H. S. Beham, Amman, Solis vertreten finden, sondern eines der schönsten Holzschnittblätter überhaupt ist Mattias Scheits Schilderung des Festmales in der sogenannten Sternschen Bibel vom Jahre 1672.

In massiven Bauten erhebt sich rechts das Gefängnis, vor dem die

Rubens

Bol?
Amsterdam

Enthauptung stattfand. Der Gefängniswärter tritt mit seinem Schlüsselbund aus der mächtigen Türe. Salome im flatternden Gewand der Zeit ist mit einer Dienerin gekommen, das Haupt in Empfang zu nehmen, das ihr der Henker, ein kräftiger Rückenhalbakt, darreicht. Beide Frauen senken den Blick, als ihnen das blutige Mal gereicht wird. Auf der anderen Seite ist in wolgepflegten Lauben Herodes' Fest geschildert

mit Salomes Tanz. Karyatiden halten die herrlichen Laubrankenbögen. Ringsum ist die Festtafel dicht besetzt; nur vorne, wo Salome in leichtem Schwung ihren grazilen Tanz bietet, ist die Tafel freigelassen. Schöne kräftige Baulichkeiten schließen das herrliche Bild rückwärts ab. Die ganze Landschaft ist außerdem — man denkt an Solis' Stich — von Bäumen bestanden. Vorn in einer Ecke liegt der Kittel des Henkers.

Schabkunstblätter zu unserm Tema steuert jetzt außerdem Fürstenberg bei; andere Stiche auch noch Rupert von der Pfalz. —

Aus der ersten Barockzeit ist uns auch ein Kirchenfenster erhalten, das uns das Täuferende erzält. Und zwar eine schwäbische Arbeit des Christof Maurer aus Stuttgart-Reutlingen vom Jahre 1603.

Als oberer Abschluß einer großen Taufe Christi ist in ziemlich derber ungeschlachter Art die Hinrichtung angefügt. Wir werden Johannes hinter dem Kerkerfenster gewahr, wie er sich mit seinen Jüngern beredet. Die Mitte nimmt die Enthauptung ein, die der Henker mit seinem langen Schwert eben vollzogen hat. Salome, eine derbe bäuerliche Erscheinung, nimmt, von einer Dienerin begleitet, den Kopf vom Henker in Empfang. Weiter zurück ist der Palastbau des Herodes angedeutet, Salome will eben, mit dem Haupte in Begleitung ihrer Dienerin die Stufen zum Wohnhaus emporschreiten. Der Rumpf des Heiligen liegt in der Mitte der Richtstätte gerade auf dem Boden. —

Giuseppe Caletti

Bartolomeo Coriolano

Die plastische Kunst haben in der Barockzeit zwei deutsche Hochreliefs aus Speckstein zu vertreten.

In einer Renaissancearchitektur ist der Heilige enthauptet worden, auf dem Rücken liegt der Rumpf am Boden, die gebundenen Hände emporstreckend. Salome, eine volle üppige Frauengestalt, hält mit abgewandtem Gesichte das Haupt auf einer Schüssel. Eine Dienerin ist eben im Begriff, das blutige Mal mit einem Tuche zuzudecken. In lebendiger Bewegung steht rechts vorne der langbehaarte Henker, das kurze breite Richtschwert mit der Linken in die Scheide steckend. Rechts hinter ihm wird eine Art nachtwächterliche Gerichtsperson sichtbar, die wol den Blutbefehl überbracht und als amtlicher Zeuge dem Vorgang beigewohnt hat.

Das andere Relief stellt die Übergabe des Hauptes durch Salome an die Eltern dar.

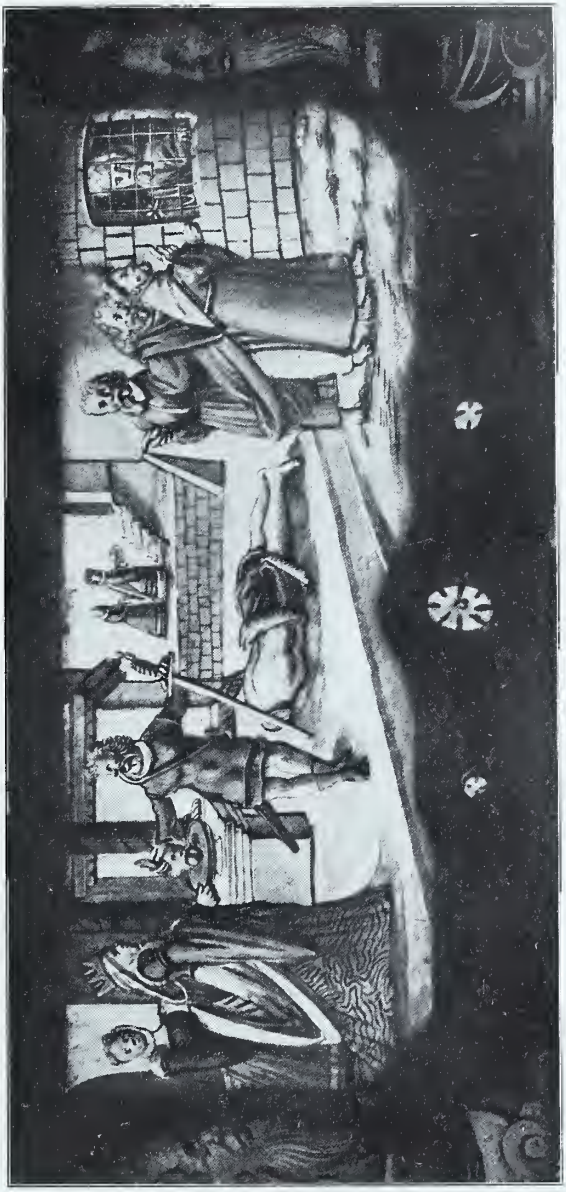
Bartolomeo Biscaino

Unter einer bauschigen Draperie sitzen Herodes und Herodias lebhaft ergriffen von dem blutigen Schaustück, das Salome in ausgeschnittenem, reich gebauschtem Gewande ihnen vorzeigt. Eben zieht sie das Tuch von ihrer Last zurück. Eine Dienerin begleitet sie und trägt die aufgeraffte Schleppe von Salomes faltenreichem Kleid. —

Wiederholt hatten wir Gelegenheit, die Musik auf unserer Wanderung kurz zu streifen. Freilich, solange sie ausschließlich kirchliche Kunst war, konnte sie sich wol mit der Gestalt Johannes des Täufers, nimmer

ADMODVM ILLRE AC RMO DNO. SVO COLMO D. NICOLAO
ALEMANNO SVMMI PONTIFICIS BIBLIOTHECÆ PRÆFECTO
Ioannes Baptista Mercatus inuentor, et lineator obseruantiæ ergo D.D.

G. B. Mercati



Christof Maurer, Kirchenfenster
Stuttgart

George Lallemand

aber mit der des Herodes oder eines aus seiner Familie befassen. Erst seit sie allmählich auf eigenen Beinen stehen gelernt, kirchlichen Schutzes und kirchlicher Förderung entraten konnte — um eine annähernde Zeit anzugeben, also seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts — können wir in die Lage kommen, nach musikalischen Salomebehandlungen zu stöbern.

Zwar sind wir ja, wie eben gesagt, der Musik bereits ein paarmal begegnet; die Misterien- und Passionsspiele lassen sich den stimmungbereitenden Zauber musikalischer Einleitungen oder Abgesänge nicht entgehen, und besonders von Johannes Aals Täufertragödie wissen wir, welch große Rolle dabei der Musik zukam, sowohl beim Beginn der Aufzüge, wie auch während derselben, man denke nur daran, wie sich Salome von den Pfeifern den Zeunertanz aufblasen läßt — von einer musikalischen Behandlung des Stoffes als Selbstzweck kann aber hierbei keine Rede sein.

Erst zu Ende unseres Zeitraumes entsteht die bis jetzt wol älteste musikalische Behandlung der Täufertragödie und da dann allerdings gleich in einem ragenden Werk, in Alessandro Stradellas Oratorium San Giovanni Battista vom Jahre 1678. Stradella ist heute vielleicht mehr um

den Todten aufferſtanden / darumb thut er ſolche Thaten.

15 Etliche aber ſprachen: Er iſt Elias / Etliche aber / Er iſt ein Prophet / oder einer von den Propheten.

16 Daes aber Herodes höret / ſprach er: Es iſt Johannes / den ich enthäuptet habe / der iſt von den Todten aufferſtanden.

17 Er aber / [h] Herodes / hatte außgeſandt / und Johannem gegrieffen / und ins Gefängniß gelegt / umb Herodias willen / ſeines Bruders Philippi Weib / denn er hatte ſie gefreyet.

18 Johannes aber ſprach zu Herode: Es iſt nicht recht / daß du deines Bruders Weib habeſt.

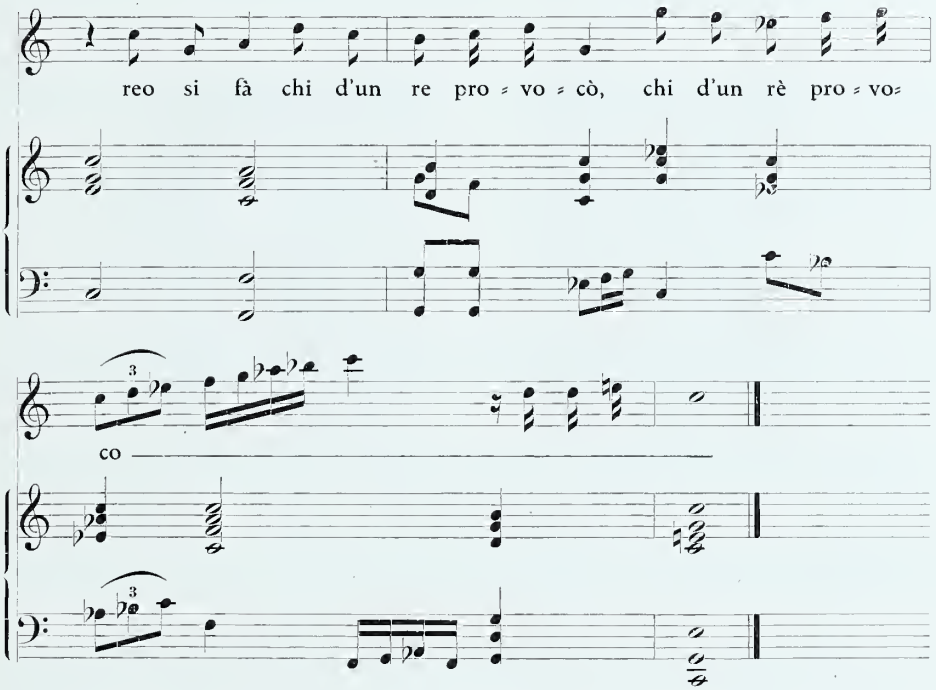
19 Herodias aber ſtellet ihm nach / und wolte ihn tödten / und konte nicht.

20 Herodes aber furchte Johannem / denn er wüſte / daß er ein frommer und heiliger Mann war / und verwahret ihn / und gehorchet ihm in vielen Sachen / und höret ihn gerne.

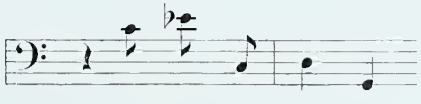
h Luc. 3. v. 19. 20. — 11. cv. 18. v. 16.

Und

seiner Liebesabenteuer, die ihm bekanntlich sein Leben kosteten, als um seiner tonsetzerischen Tätigkeit willen weiteren Kreisen bekannt, und die Welt seiner Oratorien und Opern ist uns sicherlich in ihrer ganzen Sprache da und dort fremd geworden; aber sein Täuferoratorium galt jahrhundertelang, und mit Recht, als ein vorzügliches Werk des hochbegabten Neapolitaner Meisters. Die Schärfe der musikalischen Zeichnung seiner Gestalten wird besonders gerühmt und ein paar Proben mögen zeugen, mit welchem leidenschaftlichen Schwung Stradella seine Gestalten beseelte. So wenn Salome vom Vater des Täufers Haupt fordert:



Geradezu plastisch wirkt der Todesbefehl Herodes; man glaubt die herrische Handbewegung zu sehen, mit der er seinen Ukas begleitet:



Ein anderes Täuferoratorium schrieb in jener Zeit Ingegnieri über Worte des Dichters Vannini.

Als einer der beliebtesten Textdichter dieser Zeit sei Giov. Bat. Gropelli erwähnt, dem unter anderem auch der Text eines Täuferoratoriums zugesprochen wird.

Deutsch, 17. Jhdt.
Reliefs aus Speckstein
Berlin

11

Vom Rokoko zum Klassizismus

Das Rokoko brachte nicht nur die Epoche der galanten Schäferspiele; in ihm ward auch das Zeitalter der Aufklärung groß, das seine ätzende und zersetzende Kritik über alle Gebiete menschlicher Kultur und geistigen Lebens ausgoß. Aber diese hatte auch ihr Gutes: mit einem frischen Luftzug blies sie vielen alten Staub aus den Studierstuben und brachte köstliche unverbrauchte Luft in die von altem Moder verräucherten Wohnräume des menschlichen Geistes.

Dem klassischen Sänger der Aufklärung danken wir daher auch die erste dichterische Verarbeitung unseres Stoffes im 18. Jahrhundert. Für Christian Fürchtegott Gellert, den deutschen Lafontaine, war die biblische Erzälung gerade gut genug, eine ordentliche Moralpauke draus zu hämmern; in seinen Fabeln und Erzälungen von 1746 ist ein Gedicht „Herodes und Herodias" enthalten, das ihm willkommene Gelegenheit bietet, erst einmal übers Laster überhaupt und dann über Lastergemeinschaften loszulegen: Ein Laster hat das andere im Gefolge; darum sieh dich vor, du frommes Menschenkind. Wenn er aber mit seiner Standrede zu Ende ist, erzält er den biblischen Bericht anspruchslos und lebensvoll und gibt vielleicht die gelungenste Fassung unserer Episode im lyrischen Gedicht:

Herodias, wie uns die Schrift erzählt,
Brach dem die Treu, mit dem sie sich vermält,
Und hieng an seines Bruders Seite
Der Neigung nach, die auch ein Heide scheute,
Und die der Hof, der gern mit Worten spielt,
Für Zärtlichkeit und nicht für Unzucht hielt.

Doch laßt die Schmeichler knechtisch sprechen.
Johannes kömmt an Hof. Kein Tron verblendet ihn,
Von dem das Laster strahlt. Er sieht es und spricht kühn:
Du hast des Bruders Weib: dies, Fürst, ist ein Verbrechen.
So red't ein Mann, aus dem der Geist der Tugend spricht.
Zur Niederträchtigkeit reizt ihn der Tron zu wenig.
Er fürchtet Gott mehr, als den König,

Und hält den Mut für seine größte Pflicht,
Wenn er zu dessen Ehre spricht,
Von dem mit uns die Könige der Erden
Aus gleichem Staub gebildet werden.

So dreist sprach Zacharias' Sohn;
Allein der Kerker ward sein Lohn.
Ein Widerruf könnt ihn daraus erretten;
Doch nein, ein Tugendfreund liegt lieber frei an Ketten
Als sklavisch um der Fürsten Tron.
So frey indes Johannes auch gesprochen:
So blieb er doch dem Fürsten wert;
Denn selber der, der jede Pflicht gebrochen:
Wird durch ein Herz gereizt, das Gott und Tugend ehrt.
Ein heimliches Gefühl hieß ihm dies Herz noch lieben,
Und sich, daß er's nicht hat, noch hassen kann, betrüben.

Und also scheint der Fürst noch tugendhaft zu sein,
So sehr ihn auch ein Laster eingenommen.
Wenn er unzüchtig ist, ist er drum grausam? Nein!
Doch laß nur einen Umstand kommen:
So wird er's doch aus Wollust sein.
Kein Laster herrscht jemals allein.
Und du begingst vielleicht wie er das größte,
Wärst du zum Größten nicht zu klein.

Der Fürstin Tochter tanzt an einem Freudenfeste.
Der Hof bewundert sie, Herodes wird entzückt,
Und fühlt, indem er sie erblickt,
Der Mutter Blick in ihrer Tochter Blicke.
Er winkt der Salome: GEBENT JTZT DEJNEM GLÜCKE
UND BITTE, WAS DU WILLST; FÜR MEJNE LJEB UND DJCH
JST NJCHTS ZU GROSZ UND NJCHTS ZU KÖNJGLJCH.

Die Tochter eilt mit frohen Schritten
Zu der Herodias, und fragt: was soll ich bitten?
BITT UM DES TÄUFERS TROTZJG HAUPT.
O Gott! wer hätte das geglaubt?
Ist für ein weiches Herz, und für verbuhlte Blicke,
Ein blutig Haupt ein reizungsvolles Glücke?
Ein Weib, das sonst die kleinen Schmerzen scheut,
Find't, da die Wollust ihr gebeut,
Selbst Wollust in der Grausamkeit,
Und lehrt zugleich die Tochter ein Verbrechen.

Herodes hört den Wunsch, erschrickt und wird betrübt,
Weil er den frommen Täufer liebt;
Allein der Fürstenstolz weist ihn auf sein Versprechen.
Hat's nicht der Hof gehört? Bist du nicht Herr und Fürst?
Wird sich Herodias nicht gleich durch Kaltsein rächen,
Wofern du nicht den Wunsch erfüllen wirst?
Gebeut! sprach seine Brunst; und eilig willigt er
In dieses grausame Vergnügen.
Man bringt des Täufers Haupt auf einer Schüssel her.
Hier siehst du ja, wie bald nach leichter Gegenwehr
In einem Laster alle siegen.

Gellert wurzelt mit seiner Auffassung und Darstellung der Täufergeschichte ganz im 18. Jahrhundert; denn den Johannes durch einen Widerruf zu erretten, diese Wendung brachte erst das Aufklärungszeitalter. Sonst

G. B. Tiepolo
Fresko zu Bergamo

fürchtet Herodes eine Szene, eine Gardinenpredigt von seinem allzu energischen Weib; bei Gellert ist Herodes der Wollüstling; seines Weibes Kaltsinn, der ging ihm vor allem nahe. Und wie fein, ein echter Gellertscher Zug, der auch sonst zum schwachen Geschlecht immer liebenswürdig und freundlich ist. wie fein und zurückhaltend weiß er anzudeuten, daß in Herodes die väterliche Liebe nicht immer nur väterliche Liebe bleibt, daß gelegentlich der Blick des Vaters auch mit sinnlichem Wolgefallen im glänzenden Auge der Tochter ruht! Wenn auch nur von verbuhlten Blicken gesprochen wird, wir wissen, was gemeint ist; und in der langen Kette dichterischer Verarbeitungen der Täufertragödie von Reineke Fuchs bis zu Heine ist Gellert das einzige Glied, aus dem diese sinnlich zitternde Note, wenn auch im leisesten Pianissimo, con sordini, wonneschaudernd erklingt.

Es ist klar: für das tändelnde Rokoko war die Johannestragödie kein Vorwurf; wol aber für das vernunftbetonende Zeitalter der Skepsis und Aufklärung, die ja selbst die Teologie mit in den reinigenden Wirbel gezogen hatten. Die moderne Evangelien-Kritik setzt ein; man sah in dem Buch der Bücher nur wenig mehr als ein literarisches Erzeugnis, an das man den kritischen und quellenkritischen Maßstab genau so anlegen könne und dürfe wie an jedes andere Werk. Dieser kritische Geist hatte natürlich eine wesentliche Ernüchterung zur Folge, die sich vor allem auf dem Gebiete der Kunst, zuvörderst der Dichtung bemerkbar macht. Schon das älteste Drama, das wir aus diesem Zeitabschnitt besitzen, trägt in noch stärkerem Grade als Gellerts moralinsaures Gedicht alle diese Merkmale.

Ludwig Friedrich Hudemann hat in seinem Todesjahr 1770 ein Trauerspiel vollendet: „Der Tod Johannes des Täufers", dessen Moral er in die Worte fast: „Seelen, die nicht auf der Spur des Lebens, das aus Gott ist, einhergehen, einen Funken der Gottseligkeit ins Herz zu werfen." Die biblische Vorlage ist für Hudemann nur die frei zu behandelnde Quelle und Vorlage. Sonst hätte er den Zug, den er als erster in die Täufertragödie einfügte, wol kaum ersinnen können: die Liebe Salomes zum Prinzen Filippus, dessen Gemalin sie bekanntlich später in Wirklichkeit wurde. Aber ein starkes dichterisches Feuer lohte in Hudemann nicht, und ein Teaterfachmann war er noch weniger. Sonst hätte er sein Drama kaum nach dem Festmal des Herodes einsetzen lassen. Erst dann gibt Herodias auf wiederholtes Befragen ihrer Tochter Rat und Befehl, des Täufers Haupt zu fordern. Herodias ist aber das herrische Weib, die Megäre,

der Drache des Hauses, vor dem alle zittern; ihr Wunsch ist Befehl. Herodes hat natürlich schnell gemerkt, daß hinter der Forderung der Tochter die Mutter steckt. Vergeblich sind seine Versuche, Johannes oder Herodias zu einem begütigenden Ausgleich zu bewegen. Salome steht soweit unter dem Einfluß ihrer Mutter, daß sie ihrem Bräutigam erklärt, diesmal jede mitleidige Regung unterdrücken zu müssen. Einen angebotenen Fluchtversuch weist Johannes entschieden zurück. Nachdem Filippus die Verlobung wegen des blutrünstigen Sinnes seiner Braut rückgängig gemacht hat, setzt Salome doch etwas energischer ihrer Mutter zu; die hat aber bereits vom Vater das Versprechen der Hinrichtung des Täufers zur Nacht erwirkt. Bei dem wankelmütigen Sinn ihres Gemals hält sie es freilich für richtig, den Täufer gleich auf eigene Faust enthaupten zu lassen. Nun wird die Sache aber auch dem Herodes zu dumm, er läßt sein Weib in Fesseln legen, „verbannt sie aus Arm und Schoß"; aber der Familienskandal ist immerhin fertig: Salome will zu ihrem wirklichen Vater zurück, Filippus hat des Mädchens entsagt, das Volk murrt.

Der Dichter kann mit seiner Vorlage umspringen, so frei er nur will. Und vom geschichtlichen Standpunkt aus ist nichts dawider zu sagen, daß Hudemann sein Drama erst nach dem Festmal einsetzen läßt und die Enthauptung so weit hinauszieht. Aber die so ungemein wirksame, im Evangelium bereits gegebene dramatische Verknüpfung des Festmals und der Hinrichtung hat Hudemann nur sehr zum Schaden des Ganzen fallen gelassen. Doch war ja wie gesagt Hudemann nichts weniger als ein Bühnenschriftsteller, und sein Haß z. B. gegen die Oper, besonders die Hamburger Oper, geht so köstlich aus den Chören hervor, die er seiner Täufertragödie eingefügt wissen will; die sollen nämlich die Oper mit ihrer Unnatürlichkeit an die Wand drücken und ihr den Garaus machen.

Da kommen wir schon kurz nachher bei Johann Gottfried Herder in eine etwas bessere Gegend, der zwar in seinem Hymnus „Johannes" (1773) der Salome keiner ausdrücklichen Erwähnung tut, aber trotzdem mit zwei schmetternden Strofen seines Dithyrambus hier vertreten sein mag!

Im Feuer empor,
Fuhr er auf!
Vollbrachte seinen Heldenlauf,
Elias! Deiner Lebenstage
War wenig, Wüst' und voll Plage
Doch groß! „Bist du's, der kommen soll?"
Und Tod und Banden sind ihm wohl.
Die Sonn' ist da! die Morgenröte
Verrötet! Schwert im Tanz, o töte
Den matten Knecht! den freien Knecht!

Gen Himmel hinauf
Folgt ihm schnell
Messias! trat vom Blute hell
In die Versammlung aller Lande
Durch größre Marter und Schande,

O, wie umfing er da den Freund,
Der irdisch ihm so treu gemeint
Mit ihm geboren, ihm zu leben
Gestorben ihm, ihm dort zu leben
An Gottes Thron!

Töne, mächtige Töne werden da geredet, und heute sind sie nicht mehr nach jedermanns Geschmack. Eine gesunde ungeschraubte Natürlichkeit, ein anspruchsloses Empfinden gilt mit Recht mehr als Schwall und Fraſe. Und auch die schlichte Natur ist mit einem ganz köstlichen frischen, von keinerlei Gedanken- oder Moralblässe angekränkelten Gedicht zu unserem Tema erhalten. Filippine Engelhard, geborene Gatterer, behandelt in ihrer zweiten Gedichtsammlung vom Jahre 1782 auch den Tod des Täufers und bringt da 1780 lustige Verslein über

Die Kraft des Tanzes

Herodes gab sein Jahresfest,
O da gieng's voll und hoch!
Es ward geschmaust, gezecht, gelacht,
Und herrliche Musik gemacht;
Nur Tanzen fehlte noch.

Da trat Miß Salome herein
In vollem Jugendglanz!
Geschmeidig wie ein Rohr im Wind,
Und frisch wie Rosenknospen sind;
Und tanzte schönen Tanz.

Ein Solo wars, doch wie es hieß
Das treff ich nirgends an.
Der Arme leichter Schwanenschwung
Der leichten Füßchen Trillersprung
Entzückten jedermann.

Wie gleicht sie Eurer Majestät,
Rief jezt ein Höfling laut.
So sah ich Sie im Hochzeitkranz
So leicht beflügelt war Ihr Tanz,
Ihr Fuß so schön gebaut!

Die alte Fürstin tröstet sich —
Der Vater ruft sein Kind.
Drückt sie mit Feuer an die Brust;
Und spricht: O fordre für die Lust,
Was Du nur willst, geschwind!

Sie trippelt zu der Mutter hin,
Und fragt: Was bitt' ich nun?
Die sagt (wer hätte das geglaubt!):
Erbitte dir Johannis Haupt.
Sie fleht — er muß es tun! — —

Nun ließe gerne Frau Moral
Sich übers Tanzen aus;
Allein ich tanze selbst zu gern,
Mißfällts gleich vielen weisen Herrn —
Drum bleibe sie zu Haus.

Doch ruf ich jedem Biedermann
Ein lautes Cave zu;
Noch jetzt tanzt manchem armen Tropf
Ein hübsches Kind um seinen Kopf
Und um sein Herz dazu!

Doch sicher sind die Heiligen,
Entfernung sichert sie.
Auch fragen jetzt die Töchter nicht,
Und sündigen nicht nur aus Pflicht,
Nein! Mit gefließner Müh!

Karl Studer
Solothurn

Mutet das nicht wie ein Vorbild Heineſcher Ironie an? Und das ein Menſchenalter nach Gellert!

Mehr in die etwas dürre Gegend Hudemanns führt uns wiederum die nächſte dramatiſche Behandlung unſeres Stoffes von Leonhard Meiſter, dem Züricher Teologieprofeſſor, deſſen „dramatiſierte Geſchichte Johannes der Vorläufer“ 1793 erſchien. Wie ſchon früheren, gilt auch Meiſtern unſer Stoff in erſter Linie als Aushängeſchild für dogmatiſche, vernunftgemäße Erörterungen über Religion und für anderes derartiges. Trotzdem hat der Verfaſſer aber doch auch für die eigentliche Johannistragödie manche hübſche und neue Wendung übrig, die von ſeiner dichteriſchen Zeugungskraft jedenfalls einen beſſeren Eindruck hinterlaſſen, als man von der Hudemanns bekommen hat. Herodias und Druſus machen ſich über Filippus, den betrogenen Gatten, und Arete, die betrogene Gattin, weidlich luſtig; die könnten ſich doch heiraten! Dann wäre jedes wieder unter der Haube. Das Volk will Johannes befreien, der Täufer ſelber läßt das aufwiegleriſche Volk durch ſeine Schüler beruhigen. Herodias will um jeden Preis über den Täufer ſiegen: „Ja, das geſteh ich, hundert Höflinge zu meinen Füßen ſchmeicheln meiner Eitelkeit nicht ſo, wie ihr dieſer Johannes ſchmeicheln würde. Ha ha, der rohe Waldmenſch, der Eremit im Gebirge, der Felſenmann, wie ſie ihn ſchelten, der zweite Elias zu den Füßen der Herodias! O fürwahr, der Auftritt verdienet ein Denkmal von Marmor.“ Ja, Johannes wird ſogar eingeladen, am Feſtmal ſelber teilzunehmen, natürlich vergebens. Beim Feſt ſelber machen erſt zalreiche Reigentänze Stimmung und bereiten den Tanz der Salome als wirkſame Steigerung vor. Der Vater verſpricht, die Tochter tanzt ſeinen Lieblingstanz. „Und nun dein Begehren?“ „Es ſterbe dein Feind! Nichts, Vater, begehr ich, als zum Nachtiſch ein Schaugericht, auf einer dieſer Schüſſeln — den Trotzkopf, den Kopf des Johannes.“ Und die benebelten und betörten Gäſte: „Ja, auf ägyptiſch krönen wir das Gaſtmal. Rund um den Tiſch her den Totenkopf!“ Noch einmal bittet Salome auf den Knien um den „Spielball“. Ein Henker bringt das ſchwarzumflorte Haupt.

Das Drama Meiſters iſt nicht ohne Geſchick zuſammengezimmert, und auch der Gedanke, den er erſtmals aufleuchten läßt: daß Herodias den Täufer durch ihre weiblichen Reize zu beſtricken ſucht — dieſer Gedanke iſt immerhin die Probe eines ſündigen Kopfes.

Meiſter hat ſich wohl nicht träumen laſſen, daß ſein witziger Einfall,

die beiden unzufriedenen, süßen gelassenen Ehehälften möchten ihre gegenseitige Unzufriedenheit durch eine gemeinsame Ehe aus der Welt schaffen, in späterer Zeit noch einmal aufgegriffen und eine ernsthafte Fortsetzung finden würde. Friedrich Adolf Krummacher hat dies in seiner Johannistragödie vom Jahre 1815 tatsächlich getan. Herodes scheint Lust zu haben, den auf Betreiben Herodias' gefangen gesetzten Täufer bei Gelegenheit frei laufen zu lassen. Das wird aber die Herrin, mit der die Hohenpriester gemeinsame Sache gemacht haben, zu hintertreiben wissen, und Salome, das holde Mägdelein wird zur Helfershelferin für dies Geschäft ausersehen. Beim Fest soll sie als griechische Tänzerin glänzen; mit Xantos, dem Tänzer, führt sie die Pantomime „Tais und Alexander" auf. Nach einigem Sträuben erfüllt Herodes die bekannte Bitte, und Herodias kann kaum den wollusttrunkenen Augenblick erwarten, der ihre glühende Rache kühlen wird: „Ha, hätt' ich schon des frechen Täufers Haupt! Heraus will ich die Lästerzung ihm reißen. Und dann mit tausend Stichen sie durchbohren." Der alte Hieronymus kommt mit seinem Zungenstich wieder zu Ehren. Und wer denkt nicht daran, wie schon ein bildender Künstler zur Zeit der Renaissance, wie Lo Spada die Herodias in dem Augenblick gemalt hat, wo sie mit gieriger Hand die Zunge aus dem Totenhaupt herauszieht?

Krummacher hat viele Einzelheiten von Meister herübergenommen: die ganze Hereinziehung der äußeren Politik, der Volksunruhen, der Nebenpersonen aus der ersten Ehe, der Verhüllung des Hauptes bei der Übergabe u. a. Nur sind die Gestalten der ersten Ehehälften weiter ausgeführt: Arete ist die edle Araberin, die ihrem Herodes verzeiht, wogegen Filippus der geladene Jude, der seine Herodias verflucht. Daß sich trotzdem Krummachers Persönlichkeit in einer Fülle neuer Einzelheiten vorteilhaft äußert, ist ein Zeichen von schätzenswertem eigenen dichterischen Vermögen.

Der Vollständigkeit halber sei hier auch Rittershausens 1817 erschienener „Tod des Johannes" erwähnt, der wol ähnlich wie desselben Verfassers „großes musikalisches Drama Jesus der göttliche Erlöser", aufgeführt 1816 in Burgau, eine Art Volksschauspiel mit Musik gewesen ist.

Salome oder Judit, Lukrezia oder Kleopatra, diese weltgeschichtlichen Damen, die mit Blut und Haupt und Leben so leicht umzugehen wußten — diese Damen waren nicht nach dem Geschmacke des galanten Zeitalters, das das Leben nur im Genuß, im verfeinertsten Genusse kannte. Man

ließ sich lieber zu einer Fahrt nach der Insel Kytere einladen als zu einem Gange in das Gefängnis Johannis. Da kann man weiter nicht staunen, wenn die Ausbeute für unser Tema in der bildenden Kunst jetzt recht spärlich ist.

Daß sich unter diesen ganz spärlichen der letzte Großmeister der italienischen Malerei, Tiepolo befindet, ist eine besondere Freude.

Die Colleoni-Kapelle zu Bergamo hatte der Meister mit Wandbildern zu schmücken, und darinnen erzält er u. a. die Enthauptung des Täufers. 1733 ward die Arbeit vollendet. Durch mehrere Stufen und Antritte weiß er nach dem Vorbild Tierinis den Eindruck der Räumlichkeiten auf seiner Wand glücklichst zu wecken. Der Henker hat eben gerichtet und betrachtet sich das Haupt des Leidensmannes; seine Körperhaltung ist noch in voller Bewegung. Der Rumpf ist zur Erde gestürzt, ein Arm fällt über die kleine Brüstung herunter. Vorne links hält ein altes Weib die Schüssel, auf die Johannis Haupt gelegt werden soll; hinter ihr verhüllt eine jüngere weibliche Gestalt ihr Antlitz; das entsetzliche Erlebnis hat sie bis ins tiefste erschüttert. Vorne rechts schreitet eine jüngere Frauenfigur in bewundernswerter monumentaler Wiedergabe und weist ihre ältere Begleitperson, die einen Turban trägt, auf die eben vollzogene Hinrichtung. Hinter ihnen ist ein alter, finster dreinblickender Jude Zeuge des Vorganges gewesen. Und auch andere Neugierige haben sich durch die offene Gefängnistür eingefunden, die teils äußerlich erregt, teils wirklich erschüttert sind. Eine Skizze zu diesem Bild zeigt eine etwas veränderte Darstellung: der Rumpf des Heiligen ist gegen den Henker zu auf den Arm gestürzt und wendet infolgedessen sein Kontrapost dem Beschauer zu; ein zweiter schlanker Hund ist eben im Begriff, das vergossene Blut aufzulecken. Vielleicht auf besonderen Wunsch der Besteller hat Tiepolo bei Ausführung des Bildes auf diese Unkirchlichkeiten verzichtet.

Karl Studer ist wol der einzige, der die Salome als Rokokobildnis behandelte. Freilich, diese Frauengestalt mit den wenig einnehmenden, fast brutalen Gesichtszügen und der hohen Stirn mutet schon eher wie Mutter Herodias an. Zweifellos dürfen wir in dieser Gestalt ein Bildnis sehen. Vielleicht hat der Maler an irgendeiner Liebschaft Rache genommen dadurch, daß er die Kokette verhäßlichte und als skrupellose Männermörderin hinstellte. Ein Jahrhundert später haben Novellisten mit Vorliebe solche malende Künstler geschildert. Von herbstem Schmerz verzerrt, ja geradezu vom Todeskrampf befallen sind die Züge von Johannis Haupt.

Wie im vorigen Jahrhundert sind es auch jetzt die Oratorien, die die musikalische Behandlung unseres Temas in der Rokokozeit zu belegen haben. Und auch hier haben wir ein für seine Zeit hochbedeutsames Werk der italienischen Wiener Schule, wenn man so sagen darf, zuerst zu nennen: Marc Antonio Bononcinis Oratorium La decollazione di S. Giovanni Battista aus dem Jahre 1709. Freilich, auch dies Werk ist heute mehr entwicklungsgeschichtlich bedeutsam als allgemein künstlerisch. Musikalische Kunst wird eben viel schneller verbraucht und abgebraucht als z. B. bildende — eine Beobachtung, die gerade unser Tema auf Schritt und Tritt bestätigt.

Eine Tonsetzerin dieses Zeitabschnitts, Maria Margarita Grimani, brachte ebenfalls in Wien im Jahre 1715 ein Oratorium Decollazione di S. Giovanni Battista heraus.

Weiter sind hier als Oratorienmeister der Johannestragödie zu nennen: der Neapolitaner Sigismondi (1780), der Portugiese Cordeira da Silva (1783) und aus dem Todesjahre Beethovens, 1827, Bonfichi und Markull.

Die Oper ist mit einigen Werken ehedem namhafter Meister vertreten, deren erster uns abermals nach Wien führt: Caldara hat unter seinen 75 Opern auch eine Täufertragödie, die 1726 das Rampenlicht erblickte. Die neapolitanische Schule vertritt ein Jahrhundert später Mercadante, dessen Oper Erode 1826 in Venedig durchfiel. Der Vollständigkeit halber sei noch Beffroy de Régny, das wiederholte Opfer ehemaliger Zensur, genannt, dessen einaktige (wol parodierende?) Oper Jean Baptiste am 1. Juni 1798 über die Bretter ging.

12

Romantik

In denselben Ländern, in denen die Gotik ihre höchste Vollendung fand, in Frankreich und in Deutschland, sollte auch die blaue Blume der Romantik ihre schönsten Blüten treiben. Hier war es, wo sie den ganzen Zauber ihrer Farbenpracht, wo sie ihre berückend-wundersamen Düfte am bestrickendsten aussandte. Gewiß, andere Länder sahen auch etwas Ähnliches wie die blaue Blume aufblühen; es blieb aber bei verheißungsvollen Ansätzen, bei knospenden Anfängen der Entwicklung stehen. Einzelne verwandte Erkennungszeichen lassen sich hier und dort aufzeigen; denn eine mächtige Geistes- oder Kulturströmung trifft nie ein einzelnes Volk allein, sie spielt auch in die Nachbarländer von ihrem Eigentümlichsten hinüber, ohne indessen das eigentliche Strombett zu verlegen.

Italien kannte keine eigentliche Romantik; einzelne Merkzeichen dieser mehr nordischen Geistesrichtung lassen sich aber natürlich auch da finden, und der Dramatiker dieser Epoche, Silvio Pellico, ist so recht ein Schulbeispiel für die italienische Romantik, die es ja eigentlich nie gegeben hat. Pellico, der nicht unbegabte Schüler Alfieris, hat das mit den früheren Romantikern gemein, daß er kein geborener Dramatiker ist. Weichheit und Empfindsamkeit, als deren Wortträger ziemlich schemenhafte Gestalten auftreten, sind die Grundzüge seines dichterischen Wesens überhaupt. Auch sein Drama „Herodias", 1833 vollendet, ist der vollkommene Widerschein dieser blutleeren, um nicht zu sagen blutlosen Welt. So gering vielleicht die Bühnenwirksamkeit des Dramas sein mag, so geschickt war Pellico doch im Erfinden mancher neuer Einzelzüge. Wie er vor allem die betrügenden Ehegatten weiß zu waschen sich bestrebt, ist ähnlich bis jetzt noch nirgends versucht worden. Herodes und Herodias kennen und lieben sich von Kindesbeinen an. Herodes muß par ordre de mouffdi, um der Staatsraison

willen, die Arabertochter freien, Herodias wird an Filipus verheiratet. Herodias ist aber von ihrem Manne so schlecht behandelt worden, daß sie ihm durchgeht und bei Herodes Schutz suchen muß. Alle diese Vorgeschichten werden in einem unendlichen Schwall von Tugendworten mitgeteilt. Sie „beben alle vor so großer Tugend" wie sie da verzapft wird.

Das Bankett verlegt Pellico, um Platz für den unendlichen Weiberzwist zwischen den beiden Gattinnen zu bekommen, in den fünften Akt. Salome, die schon einmal ganz flüchtig aufgetreten ist, hat der Dichter als Mädchen im Alter von zehn bis zwölf Jahren genommen. Viele tanzende Jünglinge und Mädchen verschönen das Fest; auch die Tochter der Herodias ist unter ihnen. Und als Herodes sie sieht, wird er an die Tage der Kindheit gemahnt, an die Tage, wo seine junge Liebe zu Herodias entkeimte.

Herodias.
Geliebtes Kind, komm! Du gefällst
Dem König.

Herodes.
Sitz an unserer Seite hier!
Aus meinem Becher trink! Nicht unbelohnt sei
Dein Reigentanz! Du kannst dir was fordern.
Wenn du die Hälfte meines Reichs begehrst,
Ich schwör es, sie sei dein!

Das Mädchen.
Was soll ich, Mutter,
Vom König wünschen?

Das Haupt wird also, in ein Tuch gewickelt, mit dem blutigen Schwert zusammen gebracht, als letztes Opfer von Herodias wahnsinnsgleichem Bluthunger. Und wie das Haupt gebracht wird, überkommt das kleine Mägdelein eine Ohnmacht, aus der sie nimmer erwachen soll. Herodias ist für den eigenhändigen Mord im dritten Akt an Sefora, der Araberin, an der empfindlichsten Stelle ihres Herzens getroffen und dem Wahnsinn nahe.

Die Jugendliebe zwischen Herodes und Herodias hat Pellico mit glücklichem Griff eingeführt; um so mehr, als es dann beim Bankett gar keiner besonderen sinnlichen Reizung bedurfte, um den König im Gedanken an frühere Zeiten, die ja bekanntlich allzumal die besseren und glücklicheren sein sollen, weicher und flüchtiger zu stimmen. —

Die Romantik war auch die Zeit, in der katholischer Mystizismus wieder auflebte und mit ihm die christlichen Legenden wieder zu Ehren kamen. Und der Dichter und Dichterlinge waren genug, die die alten Legenden in moderne Poesie fassen zu müssen glaubten. Hier eine Probe von J. H. Wessenberg, der des Täufers Tod zu verklären suchte:

Dein Haupt, als schon der Henker es blutend trug
Zum Gastgelag, der tanzenden Dirne Preis,
Sprach aus erloschenem Aug entsetzlich
Noch dem Tyrannen ins Herz: Du sündigst!

Etwas, wenn auch nicht viel besser, ist die Fassung, in der Rückert die Salome in sein Leben Jesu einführt:

Denn als Herodes einst ein Gastmal gab, ein reiches,
Zur Feier der Geburt, den Großen seines Reiches,
Trat von Herodias die Tochter auf beim Feste
Und tanzte, daß der Fürst sie lobt und alle Gäste.

Keine literarische oder auch sonst künstlerische Verwebung der Salomeerzälung aus der Romantikerzeit kann sich neben dem köstlichen Gewand sehen lassen, das Heine der Herodiastochter umgehängt hat. Neben ihm verblassen alle die Mäntel und Mäntelchen, die ihr die andern wirken wollten; vor Heine bleiben sie die biederen Gevatter Schneider und Handschuhmacher. Heine schrieb das Epos „Atta Troll" im Spätherbst 1841 in erster Linie, um einen Gegensatz zur patriotischen Hurradichtung jener Tage zu schaffen. „Ich schrieb dasselbe zu meiner eigenen Lust und Freude, in der grillenhaften Traumweise jener romantischen Schule, wo ich meine angenehmsten Jugendjahre verlebt, und zuletzt den Schulmeister geprügelt habe." Und Heine war es, der die alte deutsche Legende, welche Herodias-Salome ins wilde Heer versetzte, wieder auferstehen ließ, wie es eben nur ein Dichter von Gottes Gnaden kann:

Und es war die Zeit des Vollmonds,
In der Nacht vor Sankt Johannis,
Wo der Spuk der wilden Jagd
Umzieht durch den Geisterhohlweg.

Aus dem Fenster von Urakas
Hexennest konnt ich vortrefflich
Das Gespensterheer betrachten,
Wie es durch die Gasse hinzog.

Hatte einen guten Platz
Den Spektakel anzuschauen;
Ich genoß den vollen Anblick
Grabentstiegner Totenfreunde.

Peitschenknall, Hallo und Hussa!
Roßgewieher, Gebell von Hunden!
Jagdhorntöne und Gelächter!
Wie das jauchzend widerhallte!

— — — — — — — — — — — —

Aber als der Schönheit Kleeblatt
Ragten in des Zuges Mitten
Drei Gestalten. — Nie vergeß ich
Diese holden Frauenbilder.

— — — — — — — — — — — —

Und das dritte Frauenbild,
Das dein Herz so tief bewegte,
War es eine Teufelinne
Wie die andern zwo Gestalten?

Ob's ein Teufel oder Engel,
Weiß ich nicht. Genau bei Weibern
Weiß man niemals, wo der Engel
Aufhört und der Teufel anfängt.

Auf dem glutenkranken Antlitz
Lag des Morgenlandes Zauber,
Auch die Kleider mahnten kostbar
An Schehezeradens Märchen.

Sanfte Lippen, wie Granaten,
Ein gebogues Liliennäschen,
Und die Glieder, schlank und üblig
Wie die Palme der Oase.

Lehnte hoch auf weißem Zelter,
Dessen Goldzaum von zwei Mohren
Ward geleitet, die zu Fuß
An der Fürstin Seite trabten.

Wirklich eine Fürstin war sie,
War Judäas Königin,
Des Herodes schönes Weib,
Die des Täufers Haupt begehrt hat.

Dieser Blutschuld halber ward sie
Auch vermaledeit; als Nachtspuk
Muß sie bis zum jüngsten Tage
Reiten mit der wilden Jagd.

In den Händen trägt sie immer
Jene Schüssel mit dem Haupte
Des Johannes, und sie küßt es;
Ja, sie küßt das Haupt mit Inbrunst.

Denn sie liebte einst Johannem —
In der Bibel steht es nicht,
Doch im Volke lebt die Sage
Von Herodias' blut'ger Liebe.

Anders wär ja unerklärlich
Das Gelüste jener Dame.
Wird ein Weib das Haupt begehren
Eines Mannes, den sie nicht liebt?

War vielleicht ein bißchen böse
Auf den Liebsten, ließ ihn köpfen;
Aber als sie auf der Schüssel
Das geliebte Haupt erblickte,

Weinte sie und ward verrückt,
Und sie starb in Liebeswahnsinn.
(Liebeswahnsinn! Pleonasmus!
Liebe ist ja schon ein Wahnsinn!)

Nächtlich auferstehend, trägt sie,
Wie gesagt, das blut'ge Haupt
In der Hand, auf ihrer Jagdfahrt —
Doch mit toller Weiberlaune

Schleudert sie das Haupt zuweilen
Durch die Lüfte, kindisch lachend,
Und sie fängt es sehr behende
Wieder auf, wie einen Spielball.

Als sie mir vorüberritt,
Schaute sie mich an und nickte
So kokett und zugleich schmachtend,
Daß mein tiefstes Herz erbebte.

Dreimal auf und nieder wogend
Fuhr der Zug vorbei, und dreimal
Im Vorüberreiten grüßte
Mich das liebliche Gespenst.

Als der Zug bereits erblichen
Und verklungen das Getümmel,
Loderte mir im Gehirne
Immerfort der holde Gruß.

Und die ganze Nacht hindurch
Wälzte ich die müden Glieder
Auf der Streu — (denn Federbetten
Gab's nicht in Urakas Hütte) —

Und ich sann: was mag bedeuten
Das geheimnisvolle Nicken?
Warum hast du mich so zärtlich
Angesehn, Herodias?

— — — — — — — — — — — — —

Es ergriff mich wilde Sehnſucht
Wie nach Traum und Tod und Wahnſinn,
Und nach jenen Reiterinnen,
Die ich ſah im Geiſterzug.

O, Ihr holden Nachtgeſichte,
Die das Morgenrot verſcheuchte,
Sagt, wohin ſeid Ihr entflohn?
Sagt, wo hauſet Ihr am Tage?

— — — — — — — — — — — — —

Aber du, Herodias,
Sag, wo biſt du? — Ach, ich weiß es,
Du biſt tot und liegſt begraben
Bei der Stadt Jeruſcholayim!

Starren Leichenſchlaf am Tage
Schläfſt du in dem Marmorſarge;
Doch um Mitternacht erweckt dich
Peitſchenknall, Hallo und Huſſa!

Und du folgſt dem wilden Heerzug
Mit Dianen und Abunden,
Mit den heitern Jagdgenoſſen,
Denen Kreuz und Qual verhaßt iſt!

Welche köſtliche Geſellſchaft!
Könnt' ich nächtlich mit Euch jagen,
Durch die Wälder! Dir zur Seite
Ritt ich ſtets, Herodias!

Denn ich liebe dich am meiſten!
Mehr als jene Griechengöttin,
Mehr als jene Fee des Nordens,
Lieb ich dich, du tote Jüdin!

Ja, ich liebe dich! Ich merk' es
An dem Zittern meiner Seele.
Liebe mich, und ſei mein Liebchen,
Schönes Weib, Herodias!

Liebe mich und ſei mein Liebchen!
Schleudre fort den blut'gen Dummkopf
Samt der Schüſſel, und genieße
Schmackhaft beſſere Gerichte.

Bin ſo recht der rechte Ritter,
Den du brauchſt — Mich kümmert's wenig'
Daß du tot und gar verdammt biſt —
Habe keine Vorurteile —

Hapert's doch mit meiner eignen
Seligkeit, und ob ich ſelber
Noch dem Leben angehöre,
Daran zweifle ich zuweilen!

Nimm mich an als deinen Ritter,
Deinen Cavalièr-ſervente;
Werde deinen Mantel tragen
Und auch alle deine Launen.

Jede Nacht, an deiner Seite,
Reit' ich mit dem wilden Heere,
Und wir koſen und wir lachen
Über meine tollen Reden.

Werde dir die Zeit verkürzen
In der Nacht. — Jedoch am Tage
Schwindet jede Luſt und weinend
Sitz' ich dann auf deinem Grabe.

Ja, am Tage ſitz' ich weinend
Auf dem Schutt der Königsgrüfte,
Auf dem Grabe der Geliebten,
Bei der Stadt Jeruſcholayim.

Alte Juden, die vorbeigehn,
Glauben dann gewiß, ich traure
Ob dem Untergang des Tempels
Und der Stadt Jeruſcholayim.

Heine geht alſo ausdrücklich auf die alte deutſche Legende zurück; nur iſt dort mit Herodias die Tochter gemeint, während Heine vor der Mutter

schwach wird. Heines Herodiasepisode ist wiederum ein Meisterstückchen seiner farbvollen einschmeichelnden Darstellungskunst, die alles Weitere überflüssig macht. Auch war Heine in der ganzen Salomeliteratur fest beschlagen: schon Meister läßt in seinem Trauerspiel die Salome wiederholt das Haupt wie einen Spielball in die Luft werfen — ein Bild, das schon längst vor beiden der griechische Kirchenschriftsteller Eusebius Emesenus gebracht: der läßt Salome das Haupt wie einen Apfel emporwerfen.

Heines Atta Troll, wo also die alte deutsche Legende ihre erste Auferstehung erlebte, erschien im Jahre 1847. Schon drei Jahre später greift eine italienische Schriftstellerin Lorenzina Toti, die das Leben des Täufers in Form einer leggenda in fünf Gesängen verarbeitet, ebenfalls auf alte Legendenbildungen zurück. Salome entzückt die väterlichen Gäste mit ihrem Tanz; aber als der Henker an den Haaren das vom warmen Blut noch dampfende Haupt hereinbringt, ist auch sie darob entsetzt; nur mit zitternden Händen kann sie es der Mutter übergeben. In grober Weise schmäht Herodias das Haupt; aber auf einmal

Il capo un sospier dal labbro fuore
Mandolle in volto, ed ella cade, e muore.

Die sechziger Jahre führen uns wieder nach Deutschland zurück, wo ein Drama „Herodias" von Johann Georg Pfaff im Jahre 1864 erschien. Von Heines Neufassung der alten Legende scheint Pfaff noch nichts zu wissen, wie sich sein Drama ja überhaupt in ziemlich bescheidenen Grenzen hält, obgleich es in der Neubildung der einen oder andern Einzelheit zu fesseln vermag. So wird hier namentlich aus den Liebeskeimen, die sich zwischen Herodes und Salome entwickeln, für den ganzen Verlauf der Handlung Kapital zu schlagen versucht. Sogar der Schwager, Herodias' Bruder Agrippa, muß raten, Salome möchte beim Feste, märchenhaft geschmückt, ihren Tanz zum besten geben und damit Herodes herumkriegen. Das Fest verlegt Pfaff sonderbarerweise hinter die Szene, wie Krummacher die Pantomime von Tais und Alexander. Da Pfaff weiterhin seine Handlung nicht in Machärus spielen läßt, sondern in Sefforim, kann das Haupt auch nicht gebracht werden; er kann es somit ruhig wagen, Salome nach ihrem Tanz halb ohnmächtig abführen zu lassen. Möchte Herodias bei Meister den Täufer vor den Triumfwagen ihrer weiblichen Unwiderstehlichkeit spannen, so hat Pfaff dieses Verhältnis von Königin und Gefangenen dahin abgeändert, daß sie ihn jetzt zur Sicherung ihrer

Macht für sich gewinnen möchte. Allerlei Weissagungen und Seherinnen sollen dem Drama überdies noch geheimnisvolle Spannungen einfügen.

Wir haben hier das Werk eines Dichters vor uns. Und eine sogenannte kritische Beschreibung des Lebens der Heiligen aus dem nächsten Jahre gibt an poetischer Ausschmückung des Herganges dem Dichterwerk nichts nach. Stabell schreibt beim Täufer: „Nach dem festlichen Male rauschten rosenbekränzte Tänzerinnen in den glänzenden Prunksaal und schwebten in malerischen Stellungen im Kreise umher; aus allem aber strahlte Salome, die reizende Tochter Herodias hervor, sie führte beim Klange silberner Schellen mimische Tänze auf, mit solcher Anmut, Kunst und Gewandtheit, daß alles entzückt war . . .“

Gustave Moreau
Paris

Daß wir durchaus kein Recht haben, auf diese Art geschichtlicher Darstellung einen Stein zu werfen, beweist nichts besser, als daß z. B. in unseren Tagen, d. h. 1908, eine sehr stoffreiche und umfassende Lebensbeschreibung des Täufers von Innitzer erschienen ist, die in der nämlichen Weise Fantasie und Dichtung in Bewegung setzt, um den geschichtlichen Faden, wo er aufhört, künstlich noch etwas zu verlängern.

Aber noch ein anderer Romantiker ist zu nennen, der aus unserem alten Salomestoff ein ganz neues überraschendes Modell knetete und sich

auch darin als starkeigener Schöpfer und Gestalter neuen Lebens bewährte. Für Karl Gutzkow war, wie manche meinen, die Erzälung vom schönen Vierfürstentöchterlein gerade der geeignete Stoff, die vielleicht da und dort etwas hochtrabende geschichtliche Darstellungsweise Mommsens anzunageln und zu verhonakeln. Herodias und Salome fangen allmählich an von Einzelwesen zu Gattungsbegriffen hinaufzurücken.

Ausgerechnet ein junger Gelehrter wird mit dem koketten Wesen seiner Geliebten nicht fertig und tischt der nun die Geschichte von Salome „à la Mommsen" auf.

Der Täufer brummt bereits. Herodias haßt, Salome liebt ihn; die Tugendreinheit des Schwärmers steigert ihre sinnliche Glut nur.

„Sie muß bezaubernd gewesen sein, diese Tänzerin à la Grecque, Salome die Jüngere, als sie vor ihrem Stiefvater, Herodes Antipater, ihre Dressur zeigte. Ihr Tanz war bei seinen Diners eine Zugabe zum Dessert. Nur darum war der viertelkönigliche Herr in solchem Grade von ihr entzückt, daß er nach dem Evangelium zu ihr sagte: ‚Bitte von mir, was Du willst, ich will Dir's geben, und wäre es die Hälfte meines Königreichs' (also etwa ein Achtel von Baiern oder Württemberg) — weil er gerade den ‚Obersten und Hauptleuten und Vornehmen aus Galiläa' und ohne Zweifel auch jenem Vitellius, der ihm den rachedürstigen Schwiegervater aus erster Ehe vom Leibe gehalten hatte, auf diese Art etwas Außerordentliches zu zeigen im Stande war. Ich vermute Vitellius zugegen, weil dieser zuweilen von Syrien, wo seine Truppen kantonnierten, zu Militärinspektionen nach Judäa kommen mußte und die Szene jenes verhängnisvollen Tanzes in Schwertheim, in dem Grenz-Luxemburg Palästinas, stattfand. Ob die reizende Sylfide schon damals die Gattin ihres Oheims geworden war, des ebenfalls Herodes Filippus benannten Fürsten, der die Viertelskrone von Judäa und Trachonitis trug —? Das ist schwer zu sagen, ja der Sage zum Trotz ist sogar die Tänzerin Salome noch zum zweiten Male verheiratet . . . In welchem Glanz mochten dabei die Gewänder der Frauen gestrahlt haben —! Auf syrischen Webstühlen fertigte man damals einen Silberstoff, der dem Filigran ähnlich gewesen sein muß, denn in Rom machten die Juden damit selbst bei Hofe, wo man doch alles kannte, was schön und teuer war, Furore. Wer ein solches Kleid anhatte und zufällig die Sonne auf sich scheinen lassen konnte, der sah wie eine Lichterscheinung aus und flößte Schauer und Ehrfurcht ein. Aber zum Tanz wird solcher Silberstoff zu schwer gewesen sein, wenn er nicht in Gestalt einer engen Chlamys dicht an den schönen Formen saß. Ein Unterkleid, das man jetzt mit dem profanen Namen — ‚Chemise' bezeichnet, trugen die Jüdinnen nicht. Die dem Körper nächste Gewandung war dem Auge sofort sichtbar. Vielleicht war die Tunika der Tänzerin rotgefärbt mit dem Blute der Purpurmuschel. Sie war vielleicht aus einem wollenen Stoff, weicher wie der junge Flaum eines sich mausernden Vogels. Sie reichte nur bis zum Knie, wo die goldenen Bänder begannen, die

Gustave Moreau

sich zuletzt in purpurrote Sandalen verloren. Das Auge war gewiß von einer angebrannten Mandel mit einem schwarzen Strich untermalt und ließ die Glut der schönsten Sterne desto gesammelter erscheinen, wie zwei brennende Strahlenherde. Über dem in einem kräftigen Knoten gewundenen, mit Edelsteinen wie besäeten schwarzen Haar, über den goldenen Spangen am Ohr, den Perlenschnüren am Halse wölbte sich, vom rechten nackten, mit Spangen geschmückten Arm gehalten, gewiß ein Schleier, der sich enger zusammenziehen, wieder lüften, ganz abnehmen ließ je nach Willkür, wie Bathylus in Rom oder sein Neben-

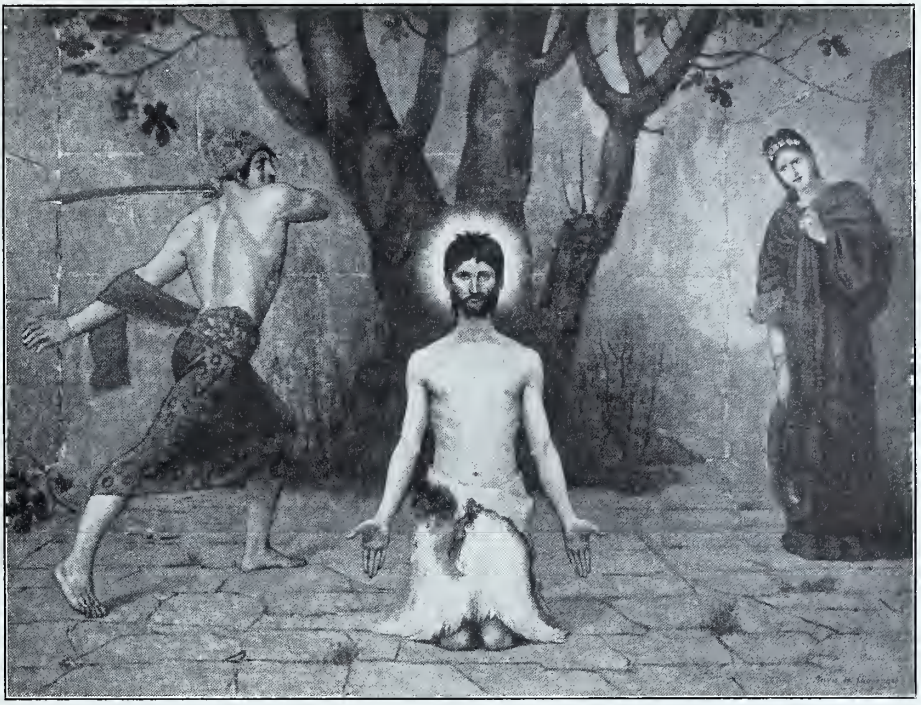
buhler, der Tänzer Pylades, den Unterricht im Schleiertanz gegeben haben mag. Der Stoff ist dann Seide, die Farbe ist weiß, die Stickerei golden ... Herodias, die Mutter Salomes kannte vielleicht das Doppelgefühl, das im Busen ihrer Tochter lebte, die Liebe und — vielleicht gar die Rache? Die Weiber jener Zeit hatten meistens alle zwei solche sich widersprechende Herzenskammern. Auch Salome war, wie fast alle Frauen jener Zeit, mit Schlangengift gesäugt und unter Leichen auferzogen. Mord war ihr vielleicht wie das Ritzen einer Nadel. Als dann aber doch das edle, blasse, blutlose Haupt auf der goldenen Schüssel, die sie selbst zu Herodes und seinen Gästen hineingetragen hatte, so ernst, so fahl, so feierlich und grauenvoll schön dalag, als sie damit aus dem Saale verschwinden wollte, da wankte — die Übermütige —? — und drückte einen Kuß auf die blassen Lippen."

Gutzkow entwirft in seiner Novelle „Die ewige Jüdin" aber nicht nur ein farbenglühendes Bild des üppigen orientalischen Kulturlebens jener Zeit und bringt so ganz unabsichtlich eine Menge fesselnder Einzelheiten, — Gutzkow hat sich auch die sagen- und legendenhaften Weiterbildungen in späterer Zeit nicht entgehen lassen und sie geschickt zur Abrundung seines ganzen Bildes verwendet. Wie fein ist die Bemerkung von den zwei Seelen in des Weibes Brust seiner Zeit! Man denkt fast an Nietzsches Erklärung der Liebe, der, auf Stendhal fußend, schreibt: „Die Liebe, die in ihren Mitteln der Krieg, in ihrem Grunde der Todhaß der Geschlechter ist."

Im nämlichen Jahre, in dem Gutzkows ewige Jüdin erschien, brachte der zweite Parnasse contemporain ein Bruchstück von Stéfane Mallarmés Dichtung „Hérodiade". Dem anderen deutschen Großmeister moderner Lyrik, Stefan George, danken wir Rechtsrheinischen die Darreichung einiger Perlen aus diesem köstlichen Gehänge. Es ist mißlich, über dieses seltsam wunderliche Werk etwas sagen zu sollen. Es ist, als ob man eine fremdartige Blume von unerhörter Zartheit in die Hände nehmen wollte, deren Bestes und Eigenstes dabei sogleich zerstiebt. George hat uns die Szene zwischen Herodias — die Tochter ist gemeint — und ihrer Amme nach gedichtet: Herodias, so ganz sich ihrer unnahbaren Schönheit bewußt —

Weib! mich tötete ein kuß
Wäre nicht schönheit tod

— fühlt sich unfroh, matt, da sie fern von ihrer Heimat ein unfreundlich Dasein fristet. Sie hat Johannes gesehen, kennt ihn, irgend etwas zieht sie hin zu ihm, ein unbestimmtes Etwas, ein je ne sais quoi. Auch hier



Puvis de Chavanne
Paris, Wandgemälde

wird, freilich in anderer, symbolisch vertiefter Auffassung von Lilien gesprochen, die schon Antellami ihr als Zierblume beigegeben hat.

Amme.

Du schweifst . . .
Und schaust frühreif in dich mit angst — und doch
Anbetungswert gleich dem Unsterblichen·
Mein kind! Und furchtbar schön und so geschaffen . . .
— — — — — — — — — —
Soll man noch unversöhnlicher sich denken
Im gnadeflehn den gott der deiner reize
Kleinod für sich erharrt — und wem· von angst
Verzehrt· Bewahrst du den verborgnen glanz
Und deines wesens leer geheimnis?

Herodias.

— — — — — — — — — —
Du weib, in schlimmen zeiten aufgezogen
Zur bosheit der sibyllenhöhlen· sprichst
Von einem sterblichen, auf dessen wink
Aus meines kleides tulpen· wilder duft·
Der weiße schauer meiner nacktheit stiege —
Verkünd daß wenn der laue sommer-azur

Für den die frau unschuldig sich enthüllt · mich
In meiner sternenkeuschheit zitternd sähe:
Ich stürbe . .

Du weiße nacht aus eis und grausigem schnee.
— — — — — — — — — —
— — — — — — — — — —

Graun der jungfrau lieb ich · will
Im schrecken leben den mein haar mir macht
Um abends auf mein lager schleichend — schlange
Unnahbar — auf der brachen brust zu fühlen
Das kalte rieseln deiner bleichen klarheit
Du die hinstirbt du die vor keuschheit brennt

Leb wohl!
Ihr hügel nackte blumen
Der lippen! Droht doch unbekanntes ding!
Vielleicht auch wißt ihr nichts von dem ge= heimnis
Und stoßt den letzten und zerquälten schrei
Der kindheit. fühlend wie sie unter träumen
Sich endlich löst von kühlen edelsteinen.

Das leere Geheimnis von Herodias' Wesen ist zur Blume der Erkenntnis aufgeblüht; die müde Jungfrau ist ein wissend Weib geworden. Nicht Blut noch Fleisch hat es dazu bedurft: der Schritt, den der Täufer in ihr Leben gemacht, hat es gewirkt, daß die Knospe aufsprang. Die Entdeckung dieses wunderbar geheimnisvollen Zuges konnte nur der modernen Welt, konnte auch darin nur einem Franzosen gelingen. Die geistige Versinnlichung und sinnliche Vergeistigung mit Worten zu fassen, konnte zu künden nur einem glücken, der fern der Heerstraße unbetretene Pfade sucht. Gewiß, Salomes Liebe zum Täufer ist uns nichts Neues mehr; wie aber die einsame Schöne, weltenfern, durch den Fernen zum Weibe wird, — das in duftende Verse zu fassen, konnte nur einem Dichter gelingen, der tief ins Leben geblickt hat. Melisandenstimmung weht durch diese Welt Mallarmés=Herodias. Freilich, wer mit täppischen Fingern alles antappen will — alles verstehen ist alles begreifen, stand neulich irgendwo alles Ernstes zu lesen —, dem wird der Blütenstaub eines solches Gebildes im eigenen Atem zerstieben.

Ein Sonett hat in den Tagen, da Mallarmé seine Verse wob, Teodore de Banville unserer schönen Orientalin gewidmet:

Kristallklar ist ihr Auge wie des Jordans Flut.
An Hals und Ohren trägt sie prunkendes Geschmeide.
So lieblich ist die Traube nicht, gereift in Glut,
Die wilden Rosen schaun sie an mit stillem Neide.

Sie lacht und scherzt mutwillig wie ein loses Kind
Und läßt die Wunderfeuer ihrer Tugend sprühen.
Ihr Mund ist scharlachrot und ihre Zähne sind
Wie Lilien weiß, die stolz in prächtigen Gärten blühen.

O seht, da kommt sie nun geschritten durch den Gang!
Ein Mohrenknabe hält ihr königlich Gewand,
Das üppig rauschend schleift den glatten Flur entlang.

Es glänzt der Ametyst an ihrer weißen Hand,
Der Safir und Rubin mit zauberischem Strahle.
Des Täufers blutig Haupt trägt sie auf goldner Schale.

(Deutsch von A. Englert)

Wie in der Literatur, übernahm Frankreich auch in der bildenden Kunst allmählich die führende Stellung. Italien hatte seine tonangebende Macht mit Tiepolo, dem letzten Großmeister, ausgespielt; das andere der romanischen Länder nahm seinen Platz ein. Aber so wenig unser Tema für die Malerei des Rokoko ein geeigneter Stoff war, so wenig fühlten sich die bildenden Künstler der romantischen Zeit davon angezogen. Erst die spätere Nachblüte griff das Tema auf. Nietzsche war einer der ersten, vielleicht der erste, der das literarische Wesen des zweiten Romantikergeschlechts betont hat, der auf diese sozusagen literarische Literatur (man denke an Viktor Hugo), auf diese literarische Musik (man denke an Wagner), auf diese literarischen Maler (man denke an die Geschichtsmaler, an Moreau, Delacroix) hingewiesen hat. Die Literatur brachte den segenspendenden Regen, der auf alle Gebiete des geistigen Lebens seine Anregungen ausgießen sollte.

Gustave Moreau gehört ja eigentlich erst der späteren Zeit an; aber gerade sein Schaffen ist so ungemein bezeichnend für das eben Gesagte. Moreau hat sich seine besten Anregungen aus der Literatur geholt und auch seine Salomedarstellungen verdankt er wol Einflüssen dieser Art. Moreau muß für unser Tema etwas übrig gehabt haben: außer zwei ausgesprochenen Gemälden hat er auch seinem „Tod des Orfeus" Züge aus der Salomewelt geliehen.

Denn was ist diese schöne Lesbierin, die mit so sehnsüchtig schmachtendem, wehmütigem Blick das Los des Orfeus bemitleidet, im Grunde genommen anderes, als eine in romantisches Griechentum versetzte Herodiastochter? Rasende Weiber haben den edlen Sänger zerrissen, Kopf und Leier schwammen nach der Insel Lesbos. War das nicht alles dem Johannesschicksal so ähnlich? Nur der liebenden Salome bedurfte es, und die hat Moreau mit ganzer romantischer Stimmungsweichheit in die fast ausgestorbene Landschaft hineingestellt.

Die Täufertragödie hat er aber auf besonderen Bildern in eigenartiger Auffassung und gerade in jenen Tagen so seltsam berührender Darstellung erzält. Namentlich das eine Bild im Luxemburg-Museum zu Paris erfreut sich besonderer Beliebtheit und Wertschätzung. Neben der feinen zitternden Farbengebung ist es wol vor allem die schwüle orientalische Stimmung, die dem Werk seinen Ruf gesichert hat. Herodes sitzt müde am Tron, Herodias mit verträumtem Blick vor ihm. Salome ist die Hauptperson der Erzälung. Mit reichem orientalischem Geschmeide ist sie angetan, das die Wirkung ihrer zarten Haut nur vornehm und kräftig steigert. Mitten im Tanze hält sie, wie bei Andrea del Sarto, plötzlich inne: das bleiche abgeschlagene Haupt des Täufers erscheint ihr, von einem gewaltig leuchtenden Heiligenschein umgeben; mit magischer Gewalt ist ihr Blick auf das wundersame Gesicht gebannt, wie unwillkürlich weist die Linke darauf hin. Eine Musikantin und der halbnackte Henker im roten Gewande blicken auf Salome und das königliche Ehepaar, dessen trauererfüllte Blicke auf des Unglücklichen Haupt gerichtet zu sein scheinen.

Moreaus naher Geistesverwandter Puvis de Chavannes nahm ebenfalls in der zeitgenössischen Malerei eine gesonderte Stellung ein, als auch er sich von der Freiluft- und Freilichtmalerei ziemlich ferne hielt. Chavannes war der geborene Freskomaler; er war der erste, der Ton und Weise, Bild und Raum wieder sorgsam zusammenstimmte und zu wolklingenden Harmonien sich verband. Seine Enthauptung des Johannes ist ein Musterbeispiel für die Art, wie er die wage- und senkrechte Einteilung und Haltung, wie er die ganze Färbung wieder im Sinne echter Wandmalerei zu gestalten wußte.

Im engen Gefängnishof, vor einem alten Baum, kniet, von einer leichten Aura umgeben, der Heilige, sein Haupt ohne Zittern dem Streich darbietend. Der Henker, dessen Oberkörper ebenfalls unbekleidet ist, holt eben zum sausenden Hieb aus; mit meisterlicher Sicherheit ist der Ausdruck fliehender Bewegung erhascht; man weiß es, im nächsten Augenblick ist das Haupt vom Rumpf getrennt. In plastischer Ruhe steht Salome an der Türe, die in den Hof herausführt; in ruhigen ungebrochenen Falten fließt ihr langes Gewand hernieder. Mit einem Blick voll tiefen Mitgefühls hält sie den Edlen im Auge, der, ein unverständliches Opfer ihrer Mutter, nun Leben und Leib lassen muß. Der Ton des ganzen Bildes ist auf ein ziemlich helles graublaues Grün gestimmt,

H. Regnault

vor dem die gelblichen Menschenkörper ungemein wirksam heraustreten. Die blaue Schärpe und der violette, gemusterte Kopfputz des Henkers heben sich in seltsamer Betonung davon ab. Unter dem neutral gehaltenen Obergewande der Salome bricht nur am Fuß-, Arm- und Halsende als einzige lebendigere Farbe ein ziegelrotes Untergewand hervor. Meisterlich in der gestrengen Auffassung sind die Darstellungen der verschiedenen Bewegungsgrade: Salome in gelassener mitfühlender Ruhe, die Kupferschüssel gesenkt in der rechten Hand, der Henker mitten in der zügigsten Bewegung, mit dem scharfen Schwert eben ausholend, und der Täufer selber, der seiner starken inneren Erschütterung Herr wird, daß man sie ihm kaum anmerkt. Ob Puvis die Figurengruppe Dantis über der Südtüre am Baptisterium zu Florenz, die eine ganz ähnliche Anordnung zeigt, wol sehr eingehend studiert hatte, als er dieses Werk schuf?

Moreau hatte als Orientmaler bereits Vorgänger. Henry Regnault ist eine der bedeutsamsten Erscheinungen unter ihnen, und sein Tod in der Schlacht bei Beuzenval im Deutsch-Französischen Krieg verhalf ihm neben dem künstlerischen auch zu einem vaterländischen Namen. Regnault holte sich seine orientalischen Anregungen aus Südspanien und Nordafrika; die Alhambra und die Mauren hatten es ihm angetan. Seine berühmte Enthauptungsszene, in der der Scharfrichter mit kühlem Blick sein Opfer mißt, könnte als Hinrichtung Johannis in der Alhambra umschrieben werden. In statuarischer gelassener Ruhe, wie sie in einem solchen Augenblick eben nur der henkende Orientale zur Schau tragen kann, erhebt sich dieser hünenhafte Scharfrichter. Auf den Steinstufen wälzt sich sein Opfer, das abgeschlagene Haupt ist eine Stufe weiter hinabgekollert, reichliches Blut fließt herab.

Vielleicht hat Regnault das Bedürfnis gehabt, diese Enthauptungsszene als Ergänzung zu seinem Salomebild zu schaffen. Denn dieses weithin bekanntgewordene Salomebild hat zu unserem Tema inhaltlich nur eine entferntere Beziehung.

Salome ist hier eine echte maurische Schönheit mit quellenden sinnlichen Lippen, und üppigem aufgelöstem, nur in der Mitte gescheiteltem Haar. Auf einem orientalischen, mit Perlmutter eingelegten Kästchen sitzt sie halb lächelnd. Das lose Hemd ist von der rechten Schulter ein wenig herabgeglitten, das flimmernde Obergewand reicht bis zu den Knöcheln der nackten Füße. Auf dem Schoße ruht die mächtige Kupferschüssel, die

bestimmt ist, Johannis Haupt aufzunehmen, mit der Linken hält sie das kurze scharfe Schwert, mit dem die Hinrichtung vollzogen wird. In einem gewissen Gefühl von Selbstsicherheit ist der rechte Handrücken auf die Hüfte eingestemmt. Das Bild ist, ein echtes Kind seiner Zeit, ausschließlich auf malerische Wirkung gestellt; Farbe ist alles, und so gut diese maurische Schöne Salome getauft ist, so treffend könnte sie irgendwie anders heißen. Darüber war sich der Künstler auch nicht im unklaren: „Salomé n'est pas un nom assez bizarre, je voudrais un nom que personne ne pût prononcer". Im Salon des Jahres 1870 war dieses Bild das Tagesgespräch, und Flaubert soll davon mit die Anregung zu seiner Novelle Herodiade erhalten haben, deren eigentliches Vorbild freilich, wie wir uns erinnern, in einem Werke der bildenden Kunst, aber in einem viel älteren und bezeichnenderen zu suchen ist. Daß aber der klingende Erfolg dem einstigen Ruhme von Regnaults Werk treu blieb, erzält die Tatsache, daß dieses Salomebild im Juni 1912 für eine halbe Million Franken nach Amerika wanderte. Die Leitung des Louvre wollte über 350000 doch nicht hinausgehen.

Andere Maler aus diesem Zeitraum sind Armitage, der ein Fest des Herodes malte, Baudry, der unsern Stoff im Wandelgang der Pariser Oper behandelte. Weiterhin sind noch Delaroche, Berthault, Frau Claudin von Franzosen, Camuccini und L. Gregori von Italienern zu nennen. —

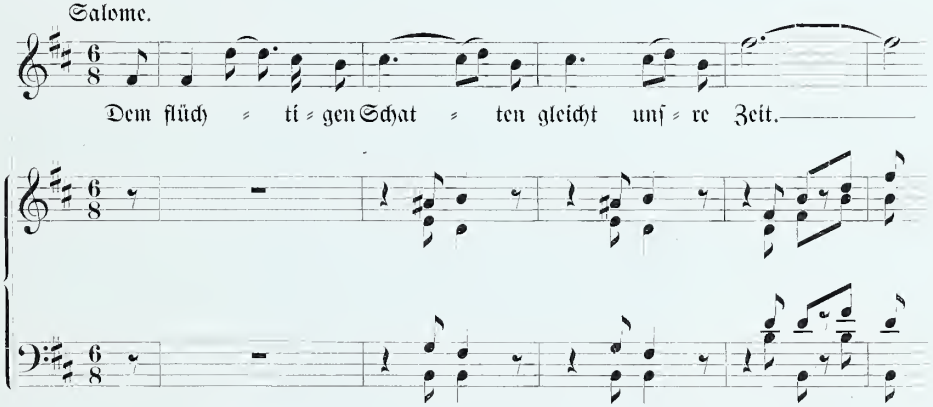
Buchschmuck und Grafik der Romantik vertritt Woldemar Friedrich von Olivier, der Schüler Overbecks und Cornelius'. Ein Neues Testament hat er mit fünfzig Bildern geschmückt, worinnen er auch der Täufertragödie Erwähnung tut.

Mit echter klassizistischer Ruhe werden wir ins Gefängnis geführt, wo der behende Henker mit beiden Armen zum Streich auf den knienden und gebückten Täufer ausholt. Ein kriegerischer Diener wartet mit der Schüssel, das Haupt fortzutragen. Hinter dem vergitterten Fenster draußen stehen zwei Frauen, von denen die eine, wohl Herodias, grollend die Hand erhoben hat. —

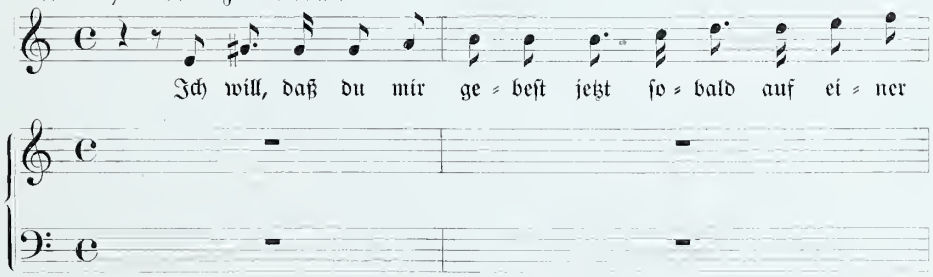
Die romantischen Tonsetzer bleiben den Geleisen treu, die ihre Voreltern eingefahren hatten: ausschließlich in der Oratorienform haben sie sich mit der Täufertragödie auseinandergesetzt. Und sind es schon nicht einmal Sterne erster Größe, die wir innerhalb dieses Horizonts auszukund-

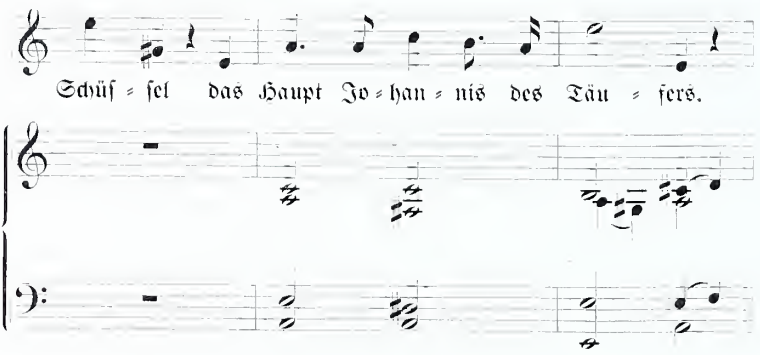
ſchaften haben, ſo ſind es auch keineswegs Werke unvergänglicher bleibender Bedeutung, die hier zu nennen ſind. Kaum die Namen der in Frage kommenden Tonſetzer ſind uns heute noch geläufig. Wer kennt ſie noch, dieſe Sobolewski, E. D. Wagner, A. B. Marx, J. Hager gen. Haßlinger von Haſſingen, J. E. Leonhard, R. Thoma, K. Löwe, W. Kempter, K. P. G. Graedener, O. Kolbe, G. A. Macfarren, A. L. Peace, N. Zaremba, die ihre Zeit zwiſchen 1846 und 1878 ſo reichlich mit Täuferoratorien verſorgten? Marx und Löwe ſind die einzigen klangvolleren Namen, und auch ihre Werke ſind durch das Sieb der Zeit geglitten.

Greifen wir beliebig ein paar heraus. Emil J. Leonhard hat den Text zu ſeinem Täuferoratorium nahezu wörtlich der Bibel entnommen. Salome kommt alſo mit ihren Begleiterinnen zum Feſtmal und erfreut durch ihre Darbietungen, d. h. in die muſikaliſche Sprache überſetzt, ſie ſingt eine Sopranarie mit Chor:



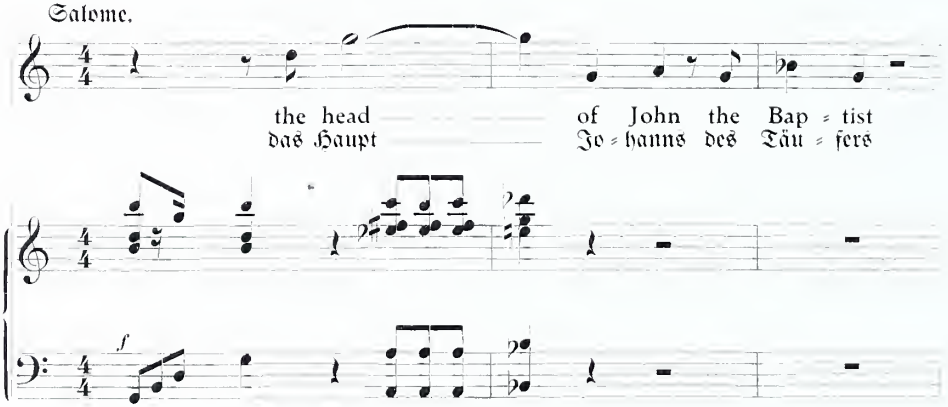
Wenig perſönliche Eigenart belebt das Werk; mit der Scheidemünze jener Tage beſtreitet Leonhard ſeine Ausgaben. Selbſt als Salome mit dem mütterlichen Rat zurückkommt

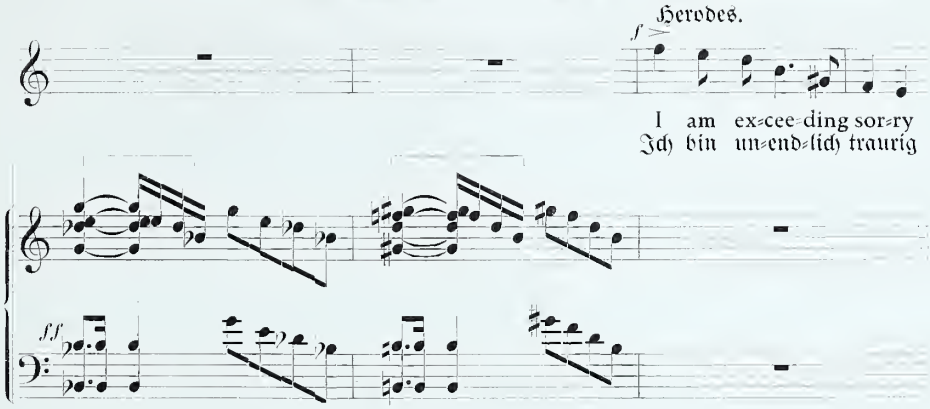


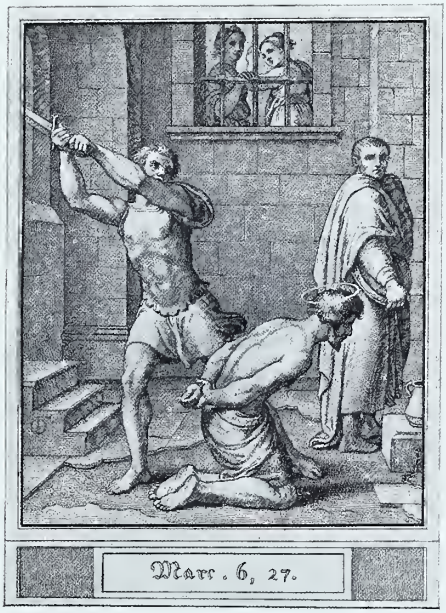


weiß der Tonſetzer keine eindruckstiefern Töne anzuſchlagen.

Faſt noch farbloſer iſt des Engländers S. A. Macfarren Täuferoratorium, deſſen Text E. G. Monk frei nach der Bibel bearbeitet hat. In einer ſtark kolorierten Arie ſetzt Salome auseinander, daß ſie ſich ihres Lebens und ihrer Jugend freut. Das iſt notwendig, weil der Täufer dem König wegen ſeines weltlichen Sinnes in den Ohren gelegen hat. Wie ein brüllender Löwe geht Herodes umher, zu ſehen, wen er verſchlinge. Doch „ſeine Güte iſt wie Tau für das Gras". Von den Vornehmen des Landes unterſtützt, ſagt es Salome gerade heraus: Ich will, daß du mir gebeſt







W. F. von Olivier
Neues Teſtament

13

Gegenwart

Im romantiſchen Frankreich haben wir den Faden der Literatur verloren; als letzten wunderſamen haben wir Mallarmé mit ſeiner köſtlichen Dichtung daran weben ſehen. Und abermals iſt Frankreich das Land, in dem wir den verlorenen wieder aufnehmen und das Ende daran knüpfen, das uns aus der Romantik in die Gegenwart hinüber geleiten ſoll.

Selber noch mit beiden Füßen auf dem Boden der Romantik ſtehend, neigt Guſtave Flaubert doch ſchon ſein gewaltiges Haupt herüber in die Zeit, deren Weſen als Niederſchlag unſerer Kultur gelten kann. Flaubert hat in den trois contes als drittes Stück eine Novelle „Herodias“ geſchaffen, die mit und neben Heines Atta Troll, vielleicht ſogar noch mehr als des deutſchen Dichters legendendurchwobenes Epos, die literariſche Auferſtehung und Blüteentfaltung des alten Salomeſtoffes in unſeren Tagen hervorgerufen hat. Herodias verhält ſich zum genialen Meiſterwerk Flauberts, zu Salammbo, etwa wie die andeutende Skizze eines Streichquartetts zu der Sinfonie mit vollem und großem Orcheſter; was dort mit ein paar Noten angedeutet iſt, iſt hier mit allen Klängen eines dichtbeſetzten Orcheſters prunkvoll ausgeführt. „Die Herodias iſt der denkbar reinſte Ausdruck des l'art pour l'art; die äſtetiſche Anſchauung hat hier die Perſönlichkeit des Dichters vergewaltigt und die Schönheit iſt Endzweck geworden“ (Fiſcher). Flaubert ſoll nach den einen von Regnaults berühmten Gemälde, nach den andern von den Plaſtiken an der Katedrale zu Rouen die Anregung zu der geſchichtlichen Novelle erhalten haben. Sei dem wie dem wolle — jedenfalls kam ihm die Anregung zu dem Werk aus der bildenden Kunſt her. Vielleicht iſt der Dichter gerade durch Regnaults Bild auf das ihm als geborenen Rouener von Jugend auf geläufige Relief wieder zurück-

geführt worden: das alte Ding aus dem Trecento hat ihm sogar genau bei der Schilderung von Salomes Tanz vorgeschwebt; denn Flaubert ist der einzige literarische Vertreter des Tanzes auf den Händen.

In drei Bildern rollt Flaubert die Geschichte seiner Herodias vor unseren Augen ab — wiederum Schilderungen emsigster Quellenforschung, in ernstem herben Stil dem Leser gereicht; jeder Strich, jeder Satz ein echter Flaubert. Die frühe Morgendämmerung findet den Tetrarchen auf der Veranda seines Palastes; nachdenklich, sinnend; die Politik macht ihm Schwierigkeiten, und es war ihm gerade eine willkommene Gelegenheit, an seinem heutigen Geburtsfeste die Spitzen seiner Beamten bei sich zu sehen. Herodias sucht ihn auf andere Gedanken zu bringen: ihr Ehrgeiz hat ja schon so manches unerwartet durchgesetzt; sogar ihre Tochter hat sie dieserhalben allein in Rom zurückgelassen. Mit den Schilderungen der Johannes-, dann aber vor allem der Vitelliusszenen spielt Flaubert Trumpf auf Trumpf aus, als vorschauender Spieler aber nicht vergessend, sich die höchsten Figuren zum Schlusse aufzusparen. Wie meisterhaft ist diese Spannung zwischen Vitellius und Antipas geschildert: diese so echt römische Kondottierennatur, mit ihrer göttlichen Brutalität und Rücksichtslosigkeit, und ihr gegenüber dieser schlaue Antipas, der ihn am liebsten vergiftet oder gemeuchelt hätte, und seine, d. h. des Kaisers Hilfe so notwendig braucht, daß er gar nicht weiß, mit was allem er dem Vertreter der römischen Weltmacht ein Lächeln auf dem vollgefressenen Antlitz entlocken soll. Herodias erscheint während des Males, eine zweite Kleopatra, oben auf der Galerie; gleich darauf aber tritt in den Saal ein junges Mädchen:

„Durch einen bläulichen Schleier, der ihr Brust und Haupt verbarg, nahm man die Bogen ihrer Augen, die Chalzedone ihrer Ohren, die Weiße ihrer Haut wahr. Ein viereckiges Stück schillernder Seide bedeckte ihre Schultern und wurde in den Hüften von einem Gürtel aus Goldschmiedearbeit festgehalten. Ihre schwarzen Beinkleider waren mit Alraunen besät, und nachlässig ließ sie ihre kleinen Pantoffeln aus Kolibrifedern klappern . . . Dann begann sie zu tanzen. Ihre Füße flogen einer vor dem andern hin . . . ihre gerundeten Arme schienen jemanden zu rufen, der immer floh . . . Ihre Stellungen drückten Seufzer aus, und ihre ganze Person ein so sehnsüchtiges Verlangen, daß man nicht wußte, ob sie einen Gott beweinte oder in seiner Liebkosung verging. Mit fast geschlossenen Lidern ließ sie ihren Bauch mit den Bewegungen des Meereswellen wogen, ließ sie ihre beiden Brüste hüpfen, während ihr Gesicht unbewegt blieb und ihre Füße nicht anhielten . . . Sie warf sich auf die Hände, die Haken in die Luft, und lief so wie ein großer Käfer über die Estrade und hielt plötzlich ein. Ihr Nacken

und ihr Rückenwirbel bildeten einen rechten Winkel. Die farbigen Umhüllungen, in denen ihre Beine steckten, fielen ihr wie Regenbögen über die Schultern und umgaben ihr Gesicht eine Elle vom Boden. Ihre Lippen waren gemalt, ihre Brauen tiefschwarz, ihre Augen beinahe schrecklich und die Tröpfchen auf ihrer Stirn schienen Nebelniederschlag auf weißem Marmor. Mit Wolgefallen hatte Herodias von der Galerie aus dem Spiel der Tochter zugesehen. Salome springt hinauf zu ihr. Und dann zu Herodes: ‚Ich will, daß du mir gebest auf einer Schüssel das Haupt . . .‘ Sie hatte den Namen vergessen, doch sie fährt lächelnd fort: ‚Das Haupt Johanans!‘ . . . Das Haupt kam herein — und Mannäi (der Henker) hielt es mit ausgestrecktem Arme an den Haaren, stolz über die Beifallsbezeugungen. Als er es auf eine Schüssel gestellt hatte, bot er es der Salome dar . . . Die scharfe Schneide des Mordwerkzeugs war von oben nach unten geglitten und hatte den Kiefer durchschnitten. Ein Krampf verzog den Mundwinkel. Blut, das schon geronnen, klebte im Barte. Die geschlossenen Lider waren bleich wie Muscheln . . .“

Herodias hatte richtig gerechnet: so wenig einst der Tetrarch in jüngeren Jahren ihren Reizen zu widerstehen vermochte, so wenig wird er es, in weinumnebelter Stimmung, ihr in verjüngter Gestalt können; in solchen Augenblicken verspricht er ja auch die Hälfte seines Königreichs.

Die folgenden Jahre brachten zunächst noch ein paar Täufertragödien, das Jahr 1879 von Joh. Dreyer (Detlev Gotfried) und das Jahr 1880 von Richard Horne, und dann fängt Salome an, allmählich auch in der Literatur einen Namen zu bekommen, d. h. als Typus für eine bestimmte Gattung Weib aufzutreten. Wir erinnern uns: die bildende Kunst ist damit vorangegangen; ohne auf die porträtartigen Schönen des Cinquecento zurückgreifen zu wollen, hat doch schon Regnault 1870 sein berühmtes Bild der rassigen Maurin nur deshalb Salome getauft, weil er einen ausgefallenen Namen brauchte. Und da schien ihm der Name Salome gerade gut genug und passend, um statt der geschichtlichen Gestalt den gewordenen Begriff sprechen zu lassen.

Es dauert nicht mehr lange, und der Name Salome tritt als literarische Artbezeichnung auf. 1882 hält sich Karl Hartmann-Plön in seiner Novelle „Herodias“ noch in bescheidenen Anfangsgrenzen: Ein Maler will einen Freund von einer unglücklichen Liebe befreien, um ihn in die Arme eines guten Mädchens zu führen. Da malt er die eine als Herodias mit seinem abgeschlagenen Haupt, die andere als brave Schöne, die der Freund denn auch heiratet.

Auch in dem Roman „Herodias“ von E. Vely (E. Simon) aus dem

Alfred Stevens
Brüssel

Jahre 1883 ist der Held ein Maler, der seine ehemalige Braut als Herodias malt und ausstellt, um für schnöde Behandlung Rache zu nehmen.

Im selben Jahr bringt Gottfried Böhm in seinem Schauspiel „Herodias" unsere biblische Gestalt der Mutter mit der Pompadour in Zusammenhang, nachdem sie mit Frau Potifar schon der alte Kirchenvater verglichen hatte.

Eine dramatische Dichtung „Der heilige Johannes" erschien 1887 von H. Killing. Die literarisch nichts weniger als bedeutende Arbeit erzält die Lebensschicksale des Täufers, namentlich wie er als zwölfjähriger Junge

Romani
Luxemburg

bei Jesus zu Besuch im Traum sein ganzes Los voraussieht. Zu den Eltern zurückgekehrt, legt er in die für die Opferung bereit gehaltene Schale sein Haupt als Vorzeichen seines eigenen Todes. Eine weiterhin nicht wichtige Wendung, die aber merkwürdig an ein byzantinisches Tafelbild und den Stich in der Paciaudi-Biografie erinnert, wo Johannes, von Gott angerufen, in einer Schale sein eigenes Haupt vor sich sieht, eine Darstellung, die sich, wie erinnerlich, ähnlich auch bei den Bollandisten findet.

Max Haushofer läßt den Helden seiner „Verbannten", 1890, je eine Nacht mit allerlei berühmten Weibern der Weltgeschichte verleben. Wie Mefisto bei Faust, so nimmt die jeweilige Begleiterin den Wilhelm Brand — so heißt der Held — durch die Lüfte mit, ihm Fernstes sehen und erleben zu lassen. Unter denen berühmten Weibern fehlt auch Herodias nicht; hat ihr doch Heine bereits Heimatsrecht in der neueren Literatur erworben. Haushofer greift auch auf den ungezogenen Liebling der Grazien nur zu deutlich zurück, wenn er die Salomeerzälung in der Fassung der altdeutschen Legende dem Helden bekannt sein läßt. Brand erklärt zu wissen, wer seine Herrin diese Nacht sei:

Herodias nickte: „So erzählt die Sage;
Und sie verstummt nicht bis zum Jüngsten Tage;
Doch malt sie mich weit schwärzer als ich bin.
Der Tod des Heiligen lag mir nicht im Sinn;
Ich wollt ihn schützen; aber meine Rettung
Mißlang mir, weil die teuflische Verkettung
Des Zufalls, den ich nützen wollte, trog.
Vor allem wisse du: die Sage log,
Wenn sie zur Tochter des Herodes mich
Gemacht hat. Den verleugne ich;
Denn um Jahrtausende betrat ich eher
Die Welt als jener schuftige Hebräer!"

L. Herbo

Wie die altdeutsche Legende unterscheidet auch Haushofer nicht zwischen Herodias-Mutter und Herodias-Tochter. Jedenfalls ist der Versuch, Herodias' Schuld herabzuschrauben, bemerkenswert, wenn auch nicht recht klar wird, was der Dichter mit den letzten Versen gemeint hat.

Für Gottfried Keller ist Salome bereits Gattungsbegriff. Sein Gedicht „Salome" steht in gar keinem Zusammenhang zu unserem Tema; da soll der Mann, sagt das verliebte Mädchen, nur sehen, „wie die Liebe ein feurig Schwert werden kann".

1892 erschien Paul Heyses Roman „Merlin". Im dritten Band führt uns der Dichter in eine Irrenanstalt, in der ein Dichterling endlich

beim Oberarzt durchsetzt, sein Trauerspiel „Der Täufer" in der Anstalt und vor deren unfreiwilligen Gästen aufzuführen. Eine geisteskranke Schauspielerin, eine närrische Tänzerin und ein gemütskranker Major sind bald gefunden, die alle gerne die ihnen zugedachten Rollen der Herodias, Salome und des Herodes übernehmen; den Johannes mimt der Autor selber.

Ein kurzer Quartettsatz leitet die Vorstellung ein; der Prolog macht die nötigen Voraussetzungen bekannt:

Man erfuhr, daß Frau Herodias in weiblicher Neugier vor kurzem sich zu Wagen an den Ort des wunderlichen Heiligen begeben hatte, um selbst zu sehen, was es mit den Eintauchen in den Fluß und allem anderen auf sich habe, wie es denn seit einiger Zeit unter den müßigen vornehmen Damen Jerusalems Sitte geworden war, ihre Spazierfahrten in der Abendkühle dorthin zu lenken und durch die Bußpredigt des anziehenden blassen Jünglings sich sanft erschüttern zu lassen. Ein tieferer Anteil an dem Manne der Entsagung und Heiligung klang aus den aufgeregten Worten der schönen Frau heraus, dessen der Gatte aber kein Arg hatte.

Nur als der Täufer dem König vorhielt, sich mit seiner Halbschwester vermält zu haben, nahmen die Zuschauer lebhafteren Anteil an dem Stück. In richtige Spannung versetzte aber erst der zweite Akt, namentlich als Salome auftrat.

„Sie trat sehr schüchtern herein, ihre Füße schienen am Boden zu haften, als sie einen Blick über die Versammlung warf und die hundert gespannten Blicke auf sich gerichtet sah. Sobald aber hinter der Szene die einsame Klarinette jene sehr glücklich gewälte fremdartige Tanzmelodie anstimmte, fingen ihr die Augen an zu leuchten. Sie hob langsam die Arme, in denen sie einen langen feinen Schleier hielt, über das bekränzte Haupt, und begann nun ihren Tanz, der in aller Regellosigkeit doch niemals in Wildheit ausartete, sondern einem geheimnisvollen inneren Gesetz zu gehorchen schien. Nur zuletzt wirbelte die schlanke Gestalt immer hastiger um sich selbst herum und stieß kleine heisere Schreie aus, daß der Arzt, der mit unruhiger Sorge jede Bewegung verfolgt hatte, eben dazwischentreten und Einhalt gebieten wollte, ehe die Tänzerin, ihren Schleier in die Luft werfend und den Kranz aus dem Haar reißend, vor den Füßen ihres fürstlichen Vaters zusammensank."

Das fesselnde Requisit der letzten Szene ist das Täuferhaupt, das in einer Ecke der Bühne auf einem blanken zinnernen Teller zu sehen war.

„Die schaurige Wirkung dieser Erscheinung war so stark, daß einen Augenblick alle im Saal wie versteinert auf die Bühne starrten. Dann hörte man plötzlich aus einer der hinteren Reihen einen Schrei aus einer Weiberkehle. Eine der unheilbaren Kranken, die der Direktor überhaupt nur widerstrebend hereingelassen hatte, war in Zuckungen verfallen und mußte von den rasch hinzu-

Louis Chalon

gesprungenen Wärterinnen hinausgeführt werden . . . Mit einem jähen Schritt, der fast einem Sprunge glich, war Herodias nach dem Tisch hingestürzt, hatte sich zu dem Haupt hinabgebückt und die Lippen rasch auf den bleichen Mund gedrückt. Aber mit gellendem Aufschrei fuhr sie zurück.

Geister des Abgrunds!
Er blickt mich an!

Das Haupt hatte die Augenlider langsam aufgeschlagen und mit einem stillen glanzlosen Blick die zurückwankende Frau gemessen.

Herodias war vor dem Tisch zusammengebrochen. Ob das Stück hiermit zu Ende war, oder welch ein Nachspiel auf die grausige Szene noch hätte folgen sollen, blieb ungewiß. Der Direktor hatte ein Zeichen gegeben, daß der Vorhang sofort sich schließen solle, und niemand wagte, seinem Befehl nicht zu gehorchen."

Wie diese furchtbare Darstellung zustande gekommen war, erklärt hintennach der Dichter seinem Freunde.

„Es war einfach! Ein Loch in den Tisch geschnitten, ein zinnerner Rand herum gelegt, und ich hockte ganz behaglich darunter und steckte mein altes Wüstengesicht durch die Öffnung."

Heyse hat es mit dieser ganzen Aufführung im Narrenhaus wol auf eine Parodie der Naturalisten, die eben ihre Flegeljahre durchlebten, abgesehen; Verfasser, Schauspieler, Zuschauer alles Narren. Aber im Grunde genommen hat der Altmeister doch bemerkenswerte dichterische Einzelheiten auf diese Fetzen geschrieben, die durchaus ernst und voll genommen sein wollen. Zu beachten ist übrigens, daß Heyse die Liebe Herodias' zu Johannis, die wir schon bei Hudemann kennen gelernt haben, wieder aufleben läßt und die Gestalt der Salome etwas in den Hintergrund drängt.

Doch haben weder Aal noch Sachs, weder Heine noch Gutzkow noch Flaubert unseren Stoff zu weltliterarischer Bedeutung erhoben. Dies sollte nur einem vergönnt sein, für den die Bearbeitung dieses Stoffes der Meisterwurf seines Lebens werden sollte. Im Jahre 1893 erschien in französischer Sprache Oskar Wildes Drama „Salome" und darin erhielt das alte biblische Tema seine neuzeitliche weltliterarische Prägung. Und was für eine Prägung: nicht nur auf geläutertem Edelmetall, sondern auch von schärfstem Schnitt, von kraftvollster Erhabenheit, wie sie nur irgendein Meisterstück von Pisanellos Kunst aufzeigt.

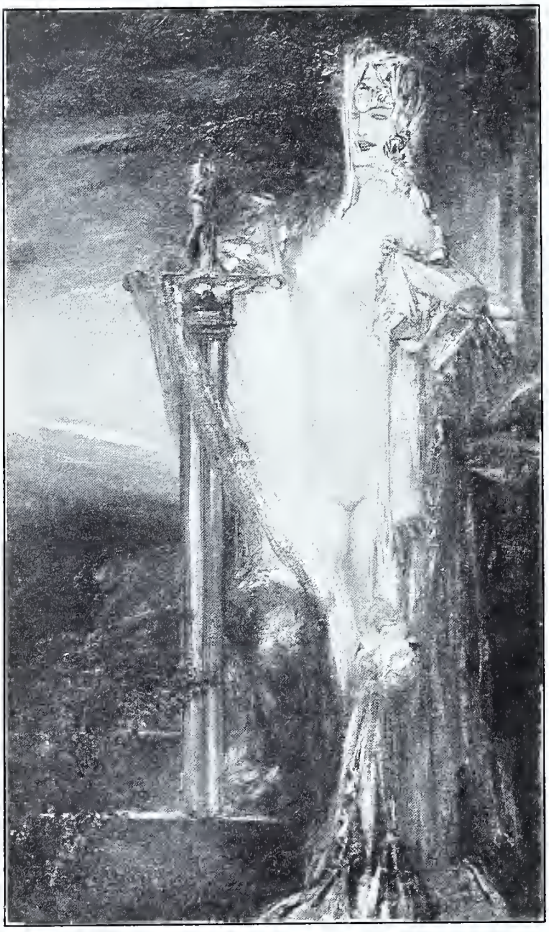
Es ist bekannt, daß Wilde die Anregung zu seinem meisterlichen Einakter von Flauberts Novelle empfing; es müßte aber seltsam zugegangen

sein, wenn der doch so viel in Paris lebende Ästet sich nicht auch am duftenden Kelche der seltsamen Blüten Mallarmés berauscht hätte.

A. Aublet

Wildes Einakter ist ein Musterbeispiel für dramatische Durchschlagskraft und strengste Knappheit. In atemloser Hast jagt ein Bild das andere, eine Szene die andere; und wie wol vorbereitet und dabei doch verblüffend und erschütternd bricht das Ende herein!

Die eigentliche Handlung kann in ein paar Sätzen wiedergegeben werden. Vom nächtigen Festgelage drinnen hat sich Salome hinweggestohlen; die weingeschwängerte Luft, das geile Anstieren ihres Stiefvaters konnte sie nicht mehr aushalten. Aus der Zisterne tönt Jochanaans Prophetenstimme herauf; Salome will ihn sehen und weiß ihren Wunsch durchzusetzen. Jochanaan wird heraufgelassen: das schwarze Haar, das weiße kühle Fleisch, die roten Lippen des Reinen, von keinem Weib Berührten entfachen die ganze weibliche Sinnenbrunst der Jungfräulichen, von keinem Mann Berührten. Alles Liebeswerben Salomes ist vergebens, der Heilige stößt sie zurück. Trotz Aufforderung des Herodes kehrt Salome nicht zur Tafel zurück, so daß der Vierfürst sich endlich entschließt, mit seinen Gästen im Freien weiter zu zechen. Wie vorher Jochanaan Salomes Werben zurückweist, so jetzt Salome das des Herodes. Der Tetrarch bittet Salome um einen Tanz; erst als er schwört, ihr zu geben, was sie wünsche, und sei es die Hälfte seines Reiches, ist Salome bereit, den Tanz der sieben Schleier zu tanzen. Und der Preis? Herodes erbleicht, als er ihn aussprechen hört; denn er scheut den Täufer; Herodias frohlockt darüber; denn sie glaubt, Salome habe nur um ihretwillen, der vom Täufer so viel Geschmähten, das Haupt verlangt; von der lodernden Liebe Salomes zum



Marcel Beronneau

Profeten weiß sie ja nichts, hat sie keine Ahnung. „Zu meiner eigenen Lust will ich den Kopf des Jochanaan in einer Silberschüssel haben." Salome erhält den Preis, und nun kann sie den Mund Jochanaans küssen soviel und solang sie nur will. Sie hat doch über ihn gesiegt. Entsetzt läßt der Vierfürst Salome unter den Schilden der Soldaten begraben.

Dies der Gang der Ereignisse, auf dem uns Wilde eine Fülle sinnbetörender, geistberückender orientalischer Bilder sehen läßt, wie sie uns in dieser Pracht vielleicht noch kein Dichter gezeigt hat. Und welche Sprache hat er sich zu deren Mitteilung geschaffen, welche Bilder sind ihm jederzeit zur Hand! Die Ausdruckswelt von Flauberts Herodiade und Salammbo ist hier ihrer ganzen herben Rauheit entkleidet, nur der schwüle, berückend sinnliche Kern ist geblieben. Es ist völlig undenkbar, daß jemand vor Wilde Salome mit dem Schatten einer weißen Rose in einem silbernen Spiegel verglichen hätte. Und Wilde hatte das Bild nur, weil er offenen Sinnes durch die unerhörten Schönheiten der Welt Mallarmés und der anderen modernen Franzosen gegangen war. Bleibt noch ein Wort gegen die beliebte Meinung Gevatter Schneiders und Handschuhmachers: Salome müsse um der himmlischen und irdischen Gerechtigkeit willen den Tod er-

leiden. So ein Moralpauker und Bildungsfilister war nun Wilde schon ganz gewiß nicht. Ganz im Gegenteil: wenn es irgend gegangen wäre, hätte er Salome zu den höchsten Ehren hinaufgeführt, gerade er, der so gern den behäbigen Spießbürger auf die Hühneraugen trat. Salome kann um rein künstlerischer Gründe nicht mehr weiter leben; das höchste Maß von innerer Spannung und Glück ward ausgelöst; nur Mattes und Schales und Bleiches hätte noch kommen können, der Dichter hätte sich so gewissermaßen selber widerlegen müssen. Dazu war Wilde eine viel zu künstlerisch fühlende Natur, um sich so ins eigene Fleisch zu schneiden; aber er war auch eine viel zu künstlerische, fühlende Natur, engherzigen Moralpaukern zuliebe Salome zugrunde gehen zu lassen. Mit feinem Verständnis hat man auf Hugo von Hofmannsthals Elektra, als die deutsch-griechische Schwester der französisch-orientalischen Salome hingewiesen.

Wildes Drama, ursprünglich für die Sarah Bernhardt geschrieben, fand erst 1901 seinen Weg nach Deutschland. Aber die Täufertragödie oder Johanneslegende, wenn man so will, lag in der Luft. Heine und Gutzkow, Flaubert und Regnault hatten den Stoff über das Machtbereich des Allzutäglichen hinausgehoben und ihm in der modernen Literatur und Kunst Heimatrecht erworben. So vergeht denn nun nahezu oder vielmehr tatsächlich kein Jahr, das nicht die Täuferepisode oder einen Ausschnitt daraus in irgendeiner dichterischen Fassung auf den Markt gebracht hätte. Da es sich hier aber nicht um literarische Stubenreinigung handelt, sondern um die Verarbeitungen eines Themas im Zeitgeschmack von Jahrtausenden, seien auch die literarisch wertlosen Ausgeburten blühender Dilettanten und wenig köstlicher Nichtskönner nicht ganz übergangen.

J. N. Kramskoj

So erzält 1894 Klara Com-

F. Zmurko

mer in einem Gedicht „Machärus" in ihrem Bilderbuch in Versen den Täufertod in lyrischer Gedichtform; Josef Eggert behandelt denselben Vorwurf im gleichen Jahre in einem Epos „Der letzte Profet". In der bekannten schwungvollen Weise bekommen wir hier die Vorgänge erzält. Herodias ist ihrem ersten Mann davongelaufen, weil an seiner Seite nicht vorwärts zu kommen war. Als neues Requisit führt Eggert einen vergifteten Pfeil ein, dem eine große Rolle zufällt. Erst fängt Johannes ihn auf, als er Salome das Mägdelein, von ihren wirklichen Vater verfolgt, treffen soll. Dann aber übergibt ihn der Täufer vor seiner Hinrichtung dem Henker, auf daß ihn der dem Mägdelein bringe. Als Salome im Täufer den einstigen Lebensretter erkennt, schleudert sie in namenloser Wut den vergifteten Pfeil auf ihre Mutter, deren Befehl es ja war, um des Täufers Haupt zu tanzen. Die Mutter bricht tot zusammen. Und die sittliche Weltordnung kann triumfieren.

Für eine Verarbeitung unseres Temas in der Form einer beißenden Satire sorgte Jules Laforgue, der in seinen Moralités legendaires Salome zwischen Hamlet und Lohengrin und andere bedeutsame Persönlichkeiten der Welt und der Bretter einfügte. Weiterhin kommen noch der Lyriker Albert Samain und der Novellist Henry Hirsch als französische Salomegestalter in Frage. Auch Swinburne und Paul de Mont sollen sich mit der schönen Vierfürstentochter eingelassen haben.

Adolf Vogeler verlegt in seiner Novelle „Herodias", 1895, die Handlung in die Tage der Pariser Bluthochzeit. Wilhelm Raabes Erzählung „Frau Salome" hat mit unserer Gestalt nur den Titel gemeinsam. Das folgende Jahr brachte Josef Lauffs Epos „Herodias", der unsere Geschichte in glatten, allzu glatten, kurzgereimten Strofen erzält. Bei ihm hat es der Täufer nicht mehr leicht, den verführerischen Künsten des schönen Weibes Herodias zu widerstehen: nur die Erscheinung des Heilandes rettet seine Unberührtheit, als Herodias bei einem Besuch im Kerker ihre unwiderstehlichen Reize enthüllt. Johannes aber bleibt standhaft und Herodias

Viktor Müller
Berlin, Nationalgalerie

brütet mit Salome Rache. Salome tanzt, erhält, wenn auch widerstrebend, den geforderten Preis, und tanzt abermals mit dem vom Blute dampfenden Haupt. Herodias läßt sich das blutige Mal auf die Zinnen bringen, bekommt dort einen moralischen Katzenjammer und stürzt sich hinab in die Tiefe.

Begeisternder Schwung und dichterische Gewandtheit weist auch dieses Epos Lauffs auf; aber nicht immer klingen seine Töne warm empfunden oder überzeugend. Die Schilderungen der ersten Tänze mögen dies belegen:

Die Klapper tönt in ihren Händen,
Im weiten Ring schwebt sie dahin;
Berauschend ist das Drehn und Wenden
Der königlichen Tänzerin.
Es ist ein scheues Niederkauern,
Ein Bild von zündender Gewalt;
Ein Zittern und ein Wonneschauern
Durchzuckt die üppige Gestalt.
Es ist ein fieberisch Verlangen —
Der Stern in ihren Augen brennt;
Es spiegelt sich auf ihren Wangen,
Die Glut vom heißen Orient.
Schon hat sie von der zarten Hülle
Schnell das Band gelöst;
Die Schulter glänzt in Jugendfülle,
Und auch der Busen ist entblößt.
Die Myrte glänzt am weißen Schlafe,
Die schwarzen Seidenfäden ziehn,
Und wieder singt der junge Sklave
Zum Schellenklang und Tamburin.

Im selben Jahre erschien noch ein anderes Epos „Der Täufer" von Max Bruns, dem westfalener Dichter. Hat es bei Lauff Johannes schwer genug, den Reizen der Herodias zu widerstehen, so vermag er bei Bruns vor Salomes Reizen nicht mehr standzuhalten. Wie Johannes zum erstenmal eines Weibes Gemach betritt und noch dazu Salomes, ist er nicht mehr Herr seiner Sinne. Und gar erst, als sich Salome in warm sinnlicher Bewegung zu ihm drängt! „In wilder, unersättlich wilder Gier kommt es von seinen Lippen: Salome!" Bruns gräbt mit seinem Epos viel mehr in die Tiefe, als die Epiker der Täufertragödie bisher getan haben, und nicht ungern verweilt er bei ausgesprochen verstandesmäßigen Erörterungen über das Wesen der Liebe. Ernst und heilig ist es ihm mit seiner Sache, das merkt man aus jedem Wort; billige sinnekitzelnde Episoden haben bei ihm nicht Raum.

Den feinen Baudelaire- und Mallarméübersetzer erkennen wir weiterhin in einem kurzen Gedicht „Salome" wieder:

Die weißen Lilien, die schon hinwelken,
Stehen ihrem Pfühl zu Häupten — und daneben
Versprüht der Mohn sein feuerrotes Leben; —
Doch ihre Hand spielt mit dem schwülen Welken.

So lehnt sie lässig auf dem Ruhebette
Und lächelt träumend durch die Fensterbogen; —
Die höhnisch kalten Lippen, schmal gezogen,
Würzt noch ein feiner Duft der Zigarette.

Eine Impression, ein petit rien französischer Herkunft, das der schönen Sünderin wieder die merkwürdigen Lilien daneben stellt!

Die richtige fin-de-siècle-Stimmung, die ja beim Ausgang des vorigen Jahrhunderts gerade in der Literatur so stark erklang, hat uns Richard Schaukal 1897 in zwei Gedichten festgehalten, die besser als lange Erörterungen den Zeitgeist gewisser Kreise von damals widerspiegeln.

Arnold Böcklin
Fotogr. Union. München, Fot.

Herodes und Salome

In tagverborgner, marmorkühler Halle lehnt
Herodes der König, im schweren goldenen Throne.
Bekränzt mit weißen Rosen und brennendem Sommermohne
Naht Salome nackt, und Herodes gähnt.

Und sie tanzt mit spangengeschmückten, schlanken Knöcheln,
Und sie kreuzt wie schämig über dem Busen die Arme,

Und es flieht der salbenduftende, jugendwarme
Leib nach ihres Königs liebe-begehrendem Röcheln ...

Langsam hebt er sich auf den schmalen, lehnengestützten Händen.
Langsam hebt sich unter den roten Lippen der schwarze Bart ...
... Und wie sie das glühende Antlitz im glänzenden Haare wahrt,
Fühlt sie, wie schon seine brünstigen Blicke sie schänden.

Das andere Gedicht ist der Königin selber gewidmet.

Herodias

Zuerst ein Zwerg, der gleich mit frechen Fratzen
Des Geifermauls den Kreis begann zu höhnen,
Da Krausgelockte sich den Zimbeltönen,
Im Gruße tief geneigt und glatte Glatzen.

Zwölf nackte Mädchen, knapp an steilen Brüsten,
Goldene Schuppengürtel; ambrawarme
Vor Kinn und Kehle hochgekreuzte Arme,
Die geile Blicke lüstern spähend küßten.

Herodias. Zwei schwarze Panter gingen
Gelassen züngelnd schmiegsam ihr zur Seiten:
Leis bei der schmalen Leiber weichem Gleiten
Klirrten die Ketten in den Silberringen.

An breiter Hüfte spältig das geraffte
Silberdurchwirkte, grüne Florgewand,
Erhob sie langsam ihre Totenhand,
Starrend von Steinen. Wie das lusterschlaffte

Schneebleiche Fleisch der Wangen unter Lidern,
Die safranfarben schwiegen, bei der Schritte
Erschüttern bebte, schwankte nach dem Tritte
Der riesige Rubin vor ihren Gliedern.

Es dauert nicht mehr lange, und Hermann Sudermanns fünfaktige Tragödie „Johannes" beginnt seinen Lauf über die deutschen Bühnen 1898. Wie sich Sudermann mit den Problemen der Täufergeschichte, den Zwecken und Zielen und dem endlichen Scheitern Johannis befaßt und abfindet, ist hier nicht zu untersuchen. Aber immerhin: der Wein, den der Dichter reicht, ist doch recht dünn und farblos, die Blume fehlt, und seine Reben sind nicht von den stärksten und kräftigsten Gewächsen auf Sudermanns Weinberg gepflückt. Herodias ist ihrem rechtmäßigen Gatten davonge-

laufen, wie schon bei Pellico; denn an seiner Seite war nicht zu erwarten, daß sie ihres brennenden Ehrgeizes Genüge täte.

„Meine Mutter, die hat's (das Blut des großen Herodes) . . . Und von ihr hab's ich . . . Und ob sie auch murren zu Jerusalem, meine Mutter tat klug, daß sie jenem davonlief . . . Dem Oheim Herodes gefall' ich nicht übel . . . Ich habe wol gemerkt, daß er verstohlene Blicke nach mir sandte . . ."

Also spricht Salome unter dem Judäervolk, das sie nicht liebt und nicht wiederliebt. Und wer denkt nicht an die Liebe Nietzsches mit dem Todhaß der Geschlechter, wenn er hört:

Salome:
Vergib, Mutter! Wir sind nicht wie die andern! . . .
Wir stechen, wen wir lieben.

Herodias:
Und wen wir hassen?

Salome:
Den küssen wir.

Und Herodias küßt Salome, auf die sie im Innern gerade um der Liebe des Herodes willen so eifersüchtig ist. Denn zwischen dem Ehepaar Herodes klappt es auch schon lange nicht mehr. Herodias sah sich in ihren Hoffnungen getäuscht: „Glaubst du noch immer, ich zog aus um eines Kusses willen?" Und Herodes wär' wol froh, sie los zu sein; denn die Täuferangelegenheiten machen ihm viel Kopfzerbrechen. Alles mögliche bietet Herodias auf, sich ins Herz des Königs fester einzunisten; selbst die vergangenen Tage und Nächte der Liebe reibt sie ihm, wie bei

F. von Lenbach
München, Neue Pinakothek
F. Hanfstaengl, München, fot.

Pellico u. a., unter die Nase. Dann versucht sie auch den Täufer irgendwie sich dienstbar zu machen: der Schnee des Marmors, der Glanz des Goldes, die süße schleierlose Jugend Salomes — alles wird umsonst ins Treffen geführt und des Täufers geißelnde Reden werden nur noch schärfer und verletzender. Wenn Herodes und Herodias ihren Gang zum Tempel tun, dann soll der Täufer gewissermaßen als Vertreter des Volkes und im Einverständnis mit ihm, seine Standrede vor der ganzen Öffentlichkeit loslegen: die ganze dramatische Spannung arbeitet darauf hin, so daß Johannis vollständiges Versagen einen höchst wirkungsvollen Aktschluß abgibt. Johannes wird gefangen gesetzt, Herodes buhlt um seine Freundschaft, Salome um seine Liebe. Alles vergebens. Salome soll tanzen, den römischen Gästen zu gefallen; Herodias selber preist ihrem Gemal der Tochter körperliche Reize an — nur um endlich des Täufers Haupt zu erwirken. Und auch Sudermann läßt, freilich neben der Szene, Salome noch einen Tanz „mit des Täufers Haupt hoch in den Armen" ausführen.

Ein paar Jahre vergehen, das Jahrhundert wendet sich, und im selben Jahre, in dem Wildes Meisterstück seinen Einzug in Deutschland hält, geben zwei deutsche Dichter ihre Verse über die schöne Vierfürstentochter heraus. Erst schrieb Teodor Suse einen Gesang Salome, der allerlei Symbole in seine Verse hineinzugeheimnissen sucht.

Zwei Traumgestalten zogen mir vorbei,
Die Königstochter und der dunkle Narre;
Auf beider Lippen lag derselbe Schrei,
Das wilde Sehnen aus dem Einerlei,
Der Ruf nach Leben aus der Totenstarre.

Auch bei Suse tut Johannes seinen Schimpfereien über Herodes und Herodias keinen Zwang an. Trotzdem kann Salome des Sehnens nach ihm nicht Herr werden.

Des Lebens Traum, er ist in ihm erfüllt,
Und jeder Herzschlag muß nun um ihn werben —
Empor zur Sonne alles strebt und schwillt,
Von Farbenglut und Frühlingsglanz umhüllt —
In seinen Armen will ich blühn und sterben . . .

Wie Bruns beschwert auch Suse den Salomestoff mit allerlei wuchtenden Gedanken über Leben, Tod und Liebe. Auf den Tanz verzichtet der Dichter, und setzt an seine Stelle folgende beschwingte Verse:

Ich küsse die schwellenden Lippen,
Ich küsse den taufeuchten Kuß;
Sie glauben am Kelche zu nippen
Und taumeln berauscht vom Genuß;
In umschlingenden Armen finden
Sie des Lebens seligste Höh,
Und die zuckenden Glieder sich winden
In tödlichem Weh.

Georg Papperitz

Mit Genehmigung des Deutschen Verlages G. m. b. H., Berlin

Karl Bulcke trifft in dem Gedicht „Die Töchter der Salome" so sicher jene Töne, die den breiten Massen immer ein Ohrenschmaus sind.

Liebe, du purpurne Flamme!
Jugend, du ewiges Recht!
Es lebt aus Salomes Stamme
Noch heute ein heimlich Geschlecht.

Augen wie Edelsteine!
Herzen im Sturme geraubt!
Es tanzt noch heute manch Eine
Um eines Geliebten Haupt.

Herodes des finsteren Mannes,
Zürnen kocht wie zuvor,
Es gibt manch armen Johannes,
Der seinen Kopf verlor.

Jugend, ihr goldenen Zeiten!
Liebe, du brennendes Weh!
Es tanzen durch Ewigkeiten
Die Töchter der Salome.

Die poetische Erzälung „Johannes der Täufer" der Paula Gräfin Coudenhove erschien im folgenden Jahr 1902 und will wol weniger literarisch als katolisch bewertet sein. Auch bei ihr bringt übrigens Salome das Haupt tanzenden Schrittes in den Saal herein. Da wollen wir uns lieber noch den, wenn auch nicht sehr tiefen, doch immerhin schwungvollen Versen der Marie-Madeleine zuwenden, die sie in ihrem im selben Jahr ausgegebenen Gedichtbüchlein „An der Liebe Narrenseil" der orientalischen Fürstentochter widmet.

„Was brennt und brennt so toll mein Blut?
Was soll dein Antlitz mir, das bleiche? — —
So schwarz ist deiner Augen Glut
Wie abgrundtiefe Jordanteiche.

In meines Vaters Kerkern ist
Ein Pfuhl von Kröten und von Schlangen,
Doch bittrer mir am Herzen frist
Die Lust nach dir und das Verlangen.

— — — — — — — — — —

Ein Meer soll meine Liebe sein,
Darinnen stöhnend du versinkst,
So süß schmeckt dir kein Griechenwein,
Als den du mir vom Munde trinkst.

Ich hab mein Lager ganz getränkt,
Mit Aloe und Zimt und Myrren — —
Und Dämmerlicht, das uns umfängt . . .
Und meiner Ringe goldnes Klirren.

Und meiner Lippen rotes Lächeln,
Indes die schlankgebauten edeln
Assyrersklaven Kühlung fächeln
Mit buntgepfleckten Pfauenwedeln.

Und unserer Adern heißes Klopfen
In atemloser Leidenschaft,
Und Tropfen trinke ich für Tropfen
Dein Herzensblut und deine Kraft . . .

Wie marmorkalt . . ., wie starr du stehst!
Ach du, ich lache nie vergebens!
Die Nacht, in der du mich verschmähst.
Das ist die letzte deines Lebens. — —

Ich weiß, daß meine Liebesglut,
Daß sie auch so gestillet werde: — —
Es leuchtet bald dein rotes Blut
Auf Syriens bleicher Erde!"

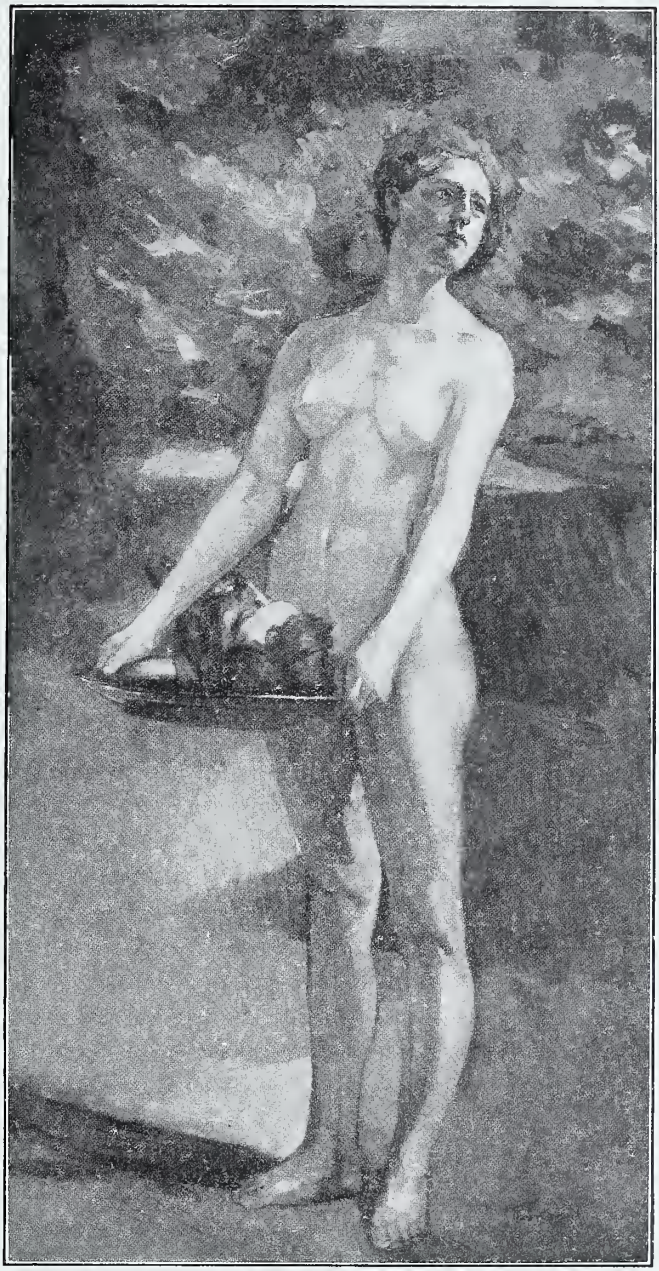
In eine ganz eigentümliche Umgebung führt uns Fritz Zilcken in seiner Novelle „Herodias" vom selben Jahre. Antipas hat eine Seelenwanderung durchgemacht und ist wieder auferstanden von den Toten. Als Maler lebt er in Paris. Freunde von ihm führen das abgeschlagene Täuferhaupt

Gabriel von Max
Mit Genehmigung des Verlages Richard Bong, Berlin

im Wappen, und als der junge Stammhalter dieser Familie, Jean Baptiste Vicomte de Bruyères, den Maler an einem Bild arbeiten sieht, auf dem vor den Füßen Salomes das Haupt des Täufers rollt, sieht er in einem traumhaften Gesichte die Täufertragödie als eigenes Erlebnis voraus. Der junge Vicomte ist abergläubisch genug, dieserhalb Paris zu verlassen und sich einer Reise nach Afrika anzuschließen. Dort wird er getötet; sein Haupt fällt den Eingeborenen zur Beute. „Da nahmen seine Kameraden den Rumpf und legten ihn in ein Grab. Das Datum aber, an welchem sich das begeben hat, war der 29. August."

Über zwei Dramen, die das Jahr 1904 brachte, können wir uns kurz fassen, da sie beide vom Büchermarkt verschwunden sind. Artur Bodens Drama „Der Täufer" ist verschollen, Karl Löfflers Drama „Jesus Christus" ist eingestampft.

Das Jahr 1904 brachte Wildes Salome nach München, und es dauerte nicht lange, bis der Niederschlag der starken künstlerischen Anregungen, die dem Werke innewohnen, in der lebhaften Kunststadt in die Erscheinung trat. Gleich nach der ersten Aufführung brachte das führende



Wilhelm Trübner
Mit Genehmigung des Verlages J. J. Weber, Leipzig

Münchner Kunstblatt die „Jugend" zu einer vom Augenblick eingegebenen impressionistischen Zeichnung Adolf Münzers ein Gedicht Biedermeiers mit ei, Fritz von Ostinis, das in launiger Weise Inhalt und Aufführung im Münchener Schauspielhaus erzält und ergötzlich glossiert:

Ich habe jüngst im Münchner Schauspielhause
Die „Salome" gesehen von Oskar Wilde,
Zu tiefst erschüttert, wie dies Weib, dies grause,
Am Schlusse jäh die Nemesis ereilt. —
Und lieb ich sonst auch minder in der Dichtung
Die psychopatisch-sexuelle Richtung,
Mein Beifall war doch stark und ungeteilt

Biedermeier erzält weiter; Salome tanzt; Herodes muß den Wunsch gewähren:

Er gab dem Henker jenen Kerkerschlüssel —
Sein Wort zu brechen hat er sich genieret —
Und baldigst ward auf der gewünschten Schüssel
Der Jungfrau der gewünschte Kopf serviert
Doch Salome, pervers bis in die Rippen,
Die küßte brünstig jetzt die toten Lippen,
Die der Lebendige ihr refüsiert.

Auf solches hin belief ein kalter Schauer
Herodes, wie das ganze Publikum,
Und tief entrüstet rief er voller Trauer:
„Jetzt wird mir die Geschichte doch zu dumm!
Daß sie's bequemer hat, den Kopf zu küssen,
Hab' dem Profeten ich ihn rauben müssen —
Soldaten, bringt dies schnöde Scheusal um!"

Die haben grimmig unter ihre Schilde
Das grundverdorbne Weibsbild hingestreckt —
So schloß das Trauerspiel von Oskar Wilde
Mit einem hochmoralischem Effekt.
„Jetzt siehst du," sagte wol nach dem Teater
Zu seiner Tochter mancher Vater,
„Wie wenig man mit Lüsternheit bezweckt".

Nachdem die Johannestragödie und Salomelegende immer weitere Kreise zog, wäre es verwunderlich gewesen, hätten die neueren Dichter nicht nach dem Vorbild der Romantiker und besonders Heines alte christliche Legendenstimmung in modernem dichterischem Gewande wieder aufleben lassen. Der Pole Jan Kasprowicz eröffnet 1905 in seinen Dichtungen „Der sterbenden Welt" unter den Jüngsten den Reigen mit einer Art Misterium. Kasprowicz steht ganz auf katolischem Standpunkt; Salome gilt ihm als die fleischgewordene Gestalt, die Stuck auf seinem Bilde „Die Sünde" in Farben festgehalten hat:

Salome, der Herodias weißblättrige Blüte,
gepflückt mit sündiger Hand vom Baume der Erkenntnis,
wirft in des Zeitenbrands Loh' ihr blutig Lied,
ihr unendlich Lied —
und ruft, Profete, dich. Erscheine!

Natürlich ist auch Salomes Liebe zu Johannes eine der Grundtatsachen seiner Dichtung; selbst das abgeschlagene Haupt, das auf goldener Schüssel vor ihr liegt, beschwört sie noch mit Liebe:

Jesabel lispelte mir in die Seele, daß ich
eine Weintraube bin,
Die köstlichste aller Weintrauben!
Ach! Von Gold umstralt, stehe ich in dem un-
endlichen Himmelsblau
Und warte auf den Weinbergen von Enggada,
Bis er kommt, der Verlangende,
Bis er kommt, der auserwälte Winzer,
Und mit ungeduldiger Hand
Nach dieser reifen, dieser goldenen Frucht
greift . . .
Ach komm!
Über den Ozean des unlösbaren Verlangens
Breite die Linnen deiner Segel.
Und komm!
Ach komm!

Und zu welch mystischer Sinnenbrunst weiß Kasprowicz sein Gedicht zu steigern, als Salome die Schüssel mit dem Haupt in Händen hält:

Wie deine Augen, obgleich tot, erglühen!
Wie sie fürchterlich glühen!
O meine Mägde, ihr Freundinnen mein!
Reißt angelweit die Pforten des Palastes auf!
Den roten Vorhang meines Lagers ziehet ein!
Mein Liebster naht!
Laßt Harfen und Lauten klingen!
Zum Tanze auf! Die Lust verleih euch Schwingen!
Bei mir ist mein Geliebter, seht!
Bei mir der göttliche Profet!
In diesem Wirbel!
in dem die ganze Welt ach! mit mir wirbelt,
entströmt der Schüssel Blut, —
es entströmt in dunkler Flut!
Herab mit meinen Schärpen!
Die teuren Hüllen reißt herab!
Dies Blut durchrieselt meinen weißen Schoß!
und dieser Zauberquell
vermäle meinem Leib sich als Genoß!
O heilige Offenbarung meiner Götter-Schönen!

August Mechansky greift im darauffolgenden Jahre in seinem Gedicht „Faraildis" auf die deutsche Salomelegende zurück. Alle Treulosen in der Liebe sind aus Salomes Stamm, und wir haben ja vorher gelesen, daß von diesem Stamme auch heute noch ein heimlich Geschlecht lebt. Im Eichenhain treffen sie sich zu mitternächtiger Stunde.

Und setzten sich nieder ins grüne Reis,
Und senkten die Köpfe und schluchzten leis.
Faraildis aber begann ein Lied,
Das klang so verzweifelt und wanderungsmüd:

O höre, Johannes, heiliger Mann,
Mein Rufen tief betrübt,
Vergib, was ich dir angetan,
Ich hab' dich doch geliebt.

Du hast verschmäht das süße Glück,
Das schmachtend ich dir bot,
Du stießest mich so kalt zurück,
Da wollt' ich deinen Tod.

Und als der Vater frohgemut
Mir einen Wunsch gewährt,
Da hatte meine Rachewut
Dein teures Haupt begehrt.

Unseliger Wunsch, unselige Tat,
O weh, daß ich's verübt,
Vergib, Johannes, den Verrat,
Ich hab dich doch geliebt.

Karl Weiser, der ehemalige Meininger Schauspieler, brachte 1906 eine dramatische Dichtung in vier Teilen „Jesus", deren zweiter dem Täufer gewidmet ist.

Der Gedächtnistag der Eroberung Jerusalems durch Herodes den Großen soll mit einer glänzenden Feier begangen werden. Man sinnt und trachtet, mit was man das verwöhnte Schlemmerleben des Antipas reizen könnte: Gladiatorenkämpfe müssen die römischen Gäste erfreuen, für die Einheimischen soll aber der „sogenannte Bauch- und Schleiertanz" der berühmtesten babylonischen Tänzerin, Salomes Lehrmeisterin, den Trumpf ausspielen. Aber wenn erst Salome, das junge Mägdelein, selber den Tanz ausführte! Antipas folgt ihr ja so auf Schritt und Tritt und kann das Auge nicht

Hugo von Habermann

von ihr wenden. Denn Salome ist ihm „ganz das Ebenbild der Mutter; — so — so war Herodias! Die fleischgewordene Braut im hohen Lied!“ Und wie verleidet ihm der Täufer die Lust an seiner Gattin; er soll sich nur hüten, dieser Profet! Salome ist so ein Nixchen, die mehr weiß, als ihrem Alter zukommt:

Wie wol am liebsten küsset den das Mädchen? Dummer Plato! — Fest auf die heißen Lippen
Auf die Hände, die Wangen oder Augen? — Sapphische Küsse!

Solche Liedlein hat sie singen gelernt, die kleine Katze, der jedes tiefere, warme und ehrliche Gefühl der Liebe fremd ist. Wie Heyse läßt auch Weiser Herodias hinaus zu Johannes gehen, allerdings vermummt, und läßt sich sogar taufen. Als Rat soll Johannes überdies an den Hof Antipas' gezogen werden; die Politik und die Finanzen werden immer schwieriger, man weiß nicht aus noch ein. Aber Johannes ist der Vetter Parsifals, auch so ein reiner Tor, der sich bald zur mißliebigsten Person heruntertentwickelt hat und wegen seiner bekannten Schimpfereien gefangen gesetzt wird. Nur Salome hat Gefallen an ihm gefunden. Und im Gefängnis besuchen ihn dann nacheinander Herodes, der seine Freundschaft, Herodias, die seine Liebe gewinnen will, da sie „ohne ihn zu leben nicht mehr vermag“.

Will ich denn die albern- Ich will in dir den Täufer! will den Geist
Verliebte Sinnlichkeit, nach deren Rausche Und Mut, Johannes! will die Kraft und
Der Ekel jeden überfällt? — Nein! nein! Größe!

Herodias wird noch zur modernen Virago, wird mancher denken, und würde in dieser Gestalt in Wedekinds „Franziska“ eine bessere Figur machen als in der Täufertragödie. Aber Johannes stößt sie zurück. Schon im ersten Akt hatte Salome vom Schatzmeister aus dem Krongut eine kostbare goldene Schale erbitten wollen; aber vergebens wandte sie ihre Schmeichelkünste auf. Jetzt, nachdem sie zum Tanz aufgefordert ist und wirklich getanzt hat, will sie auf dieser goldenen Schale das Täuferhaupt. Die Mutter befahl die Forderung des Hauptes; das ist ihr zu wenig, darum will sie für sich die goldene Schüssel, auf die das Haupt gelegt werden soll. Herodias liebkost dann das Haupt „mit wahnsinnigem Lächeln“. Aber so wenig wie Sudermann hat Weiser mit seinem Drama „die“ moderne Täufertragödie geschaffen. Wenn auch der Täufer selber als wilder Wüstenprediger ganz gut angedeutet ist — es gibt hier zu viel Unwahrscheinlichkeiten, zu viel opernhaftes Patos, das nicht überzeugend wirken kann.

Pauſinger
F. Hanfſtaengl, München, fot.

Außer einem Drama von Richard Zwez brachte das Jahr 1907 ein Mysterium „Salome" von Hans Ludwig Held.

Nachdem einmal die Liebe Salomes zu Johannes von der Neuzeit in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gerückt worden war, konnte es nicht ausbleiben, daß einer kam, der die Vor- und Nebenspiele wegschnitt und Salomes Liebe allein aufblühen ließ. Dies hat Held in seinem Mysterium getan. Dieses kurze Gedicht, zweifellos unter dem Eindruck Wildes und Kasprowiczs entstanden, vermittelt uns eigenartige dichterische Werte. Salome verzehrt sich in Sehnsucht nach dem Täufer:

„Ihr heißen Nächte — ohne den Tau seiner
was martert und foltert ihr mich [Augen —
auf dem glühenden Roste meines Lagers?
Du sollst zu mir kommen
und meine Nacktheit umklammern.
Die Rauhe deiner Lenden will ich spüren
und dann sterben — du — mit dir
in dem Feuer unserer Flammen . . ."

Herodes will Salomes Tanz:

„Hab acht, Salome — und tanze den Tanz
der sieben Schleier,
daß mein Auge erblicket den Sinn des
Lebens.
Tanze du . . . Schauen will ich den Ala-
baster deiner Schultern
und die Hänge deiner Brüste
voll vom Dufte sonngereifter Myrren.
Zündet die Pfannen mit Räucherwerk an,
Lendengegürtete schwarzäugige Mädchen,
Und singt mich in trunkene Träume!
Träumen will ich von Salomes Lilien-Armen
und von Herodes rotem Lager,
das ein Weib entweiht mit fliegenden Brän-
ich bin seiner müde — Herodias —" [den; —

Salome aber tanzt und singt:

„Johanáan . . Johanáan!"
„Johanáan — Johanáan".

— — — — — — — — — —

Und die Schleier fallen alle

und wie golddurchträuktter, weißer Marmor
starren ihre weiten Hüften
und es zittern ihre Lenden
wie des Sees weiße Wellen,
wenn sie mit dem Sturmwind kosen.
Rote Sünden — — laute Quellen
rinnen flutend durch die Adern
„Johanáan" — wie von Küssen
schauert leis ihr nackter Körper.
Und sie sinkt in sich zusammen;
kauernd lag sie vor dem Throne
häßlich schön in ihrer Nacktheit.

Des Täufers Haupt fällt. Die Sterne sprechen:

„Sie hat sich ausgekleidet Salome,
und hat das Haupt Johanáans mit sich ge-
nommen.
Nun liegt sie auf der Seide ihres Lagers
und preßt sein Haupt an ihre Brüste.
Und sein Blut schrieb Sätze drauf
mit wundersamer Schrift
— **im Tode suche ich deine Liebe.**
Sie küßt den bleichen Mund,
Die starren Haare
und sie singt wie ein Kind,
das sterben will."

In die Fluten des Jordans versenkt sie das geliebte Haupt. Und auch dort zieht es sie an mit magischen Gewalten; können doch schon bei Wilde „nicht die Fluten und die großen Wasser dieses brünstige Begehren löschen".

„Salome schreitet ins Wasser,
immer tiefer und tiefer —
und greift nach dem Haupte Johanáans und spricht:
Ich will dich küssen Johanáan ..."
— — — — — — — —

„Salome ist tot.
Die Feuer ihres Körpers haben getrocknet
Die Wasser des tiefen Teiches ..."

L. Schmutzler
F. Hanfstaengl, München, fot.

Ein Bild, das der Augenblick eingegeben, ein Traum, der mit Worten kaum festzuhalten, ein Eindruck, der mit Begriffen kaum zu fassen — das macht das Beste von Helds glutvollem Misterium aus. Es ist der Staub von Blüten, deren seltsamen Duft der Wind von irgendwoher zu uns herüberträgt. —

Regnaults Salomebild hatte, um mit der bildenden Kunst bei den Franzosen zu beginnen, seinerzeit bekanntlich nicht nur gewaltiges Aufsehen erregt, sondern auch geradezu vorbildlich für eine ganze Reihe von Malern gewirkt. In verschiedenen Gestalten erkennen wir die Töchter von Regnaults Salome wieder: bei Alfred Stevens, dem bedeutsamen belgischen Maler, ist aus der herben Maurin eine müde Schöne geworden, die sich

Lovis Corinth
Im Besitz von Ernst Zäslin, Kunsthändler, Berlin-Grunewald

mit Behagen in die weichen seidenen Kissen ihres Empfangsraumes zurücklehnt. Natürlich ist, wie schon bei Regnault, die Wirkung dieses Bildes ebenfalls ganz auf malerische, farbige Eindrücke gestellt. Doch auch in zeichnerischen Einzelheiten, wie der Haltung der linken Hand, zeigt sich der feine Geschmack des Künstlers. In dramatischer Spannung zuckt die Rechte zusammen. Aus dem Gesicht spricht eine merkwürdige Ruhe, die sich mit einer eigentümlichen müden Sinnlichkeit vermischt.

Ganz Pariserin ist Frau J. Romanis Salome geworden. Aus dem Maurenmädchen von einst hat sich ein kokettes Kokottchen entwickelt, das sich in der Pariser Demimonde wohler fühlt als an der Küste Algeriens oder am Strande des Jordan. In prächtigem Gewande, das die Schultern so verführerisch sichtbar werden läßt, hat sie sich malen lassen, diese Großstadtpflanze. So tütü sitzt sie da; sie braucht sich nicht zu erregen; sie weiß, alle Männer liegen ihr zu Füßen, und wer sich dawider sträubt, dem geht es eben wie dem armen Johannes; der Triumf über ihn entlockte ihr nur ein leises Lächeln.

Wieder etwas mehr auf den Regnaultschen Typ griff Léon Herbo zurück.

Bei ihm ist Salome im Lande und mit der Schüssel auf den Knien sitzen geblieben. Als Halbakt führt er sie vor, den Ausdruck des Gesichts

aus Sinnlichkeit und Teilnahmslosigkeit mischend, was um so stärker mit den krassen Zügen des Hauptes auf der Schüssel im Gegensatz steht.

Ein mehr genreartiges Bild zeigt uns Louis Chalon.

Die geräumige Ecke eines Hofraumes mit ihren Ausgängen, Türen und Verschlägen wird sichtbar. Unter einem mächtigen Baum sprudelt kühlendes Wasser in ein Behältnis. Salome hat hier Platz genommen. Ihr Gewand hält nur bis zum Gürtel zusammen; von da an fließt es nach beiden Seiten auseinander, den Unterkörper und den edlen Schnitt der Beine frei gebend. Die Vögel des Baumes werden von Salomes Schönheit berückt, liebkosend flattern sie herbei. Und Salome lächelt, lächelt, daß ihre Schönheit selbst vor gefühlsarmen Tieren nicht versagt und versiegt; daß der dumme Profet nur darum widerstehen konnte, weil er von Schönheit, von Leben und Liebe nichts verstand. Er hat es ja auch büßen müssen. Der schwarze Henker hat ihm eben das Haupt mit einem breiten Richtschwert abgeschlagen. Weithin ist der Kopf auf dem gepflegten Pflaster des Hofes gerollt, eine mächtige Blutlache hat er nach sich gezogen. Gerade will der Henker das Haupt mit dem Turban, das die Augen schreiend aufgerissen hat, ergreifen und auf die Platte legen, die auf dem Postament unter dem Baume wartet. Aber Salome bemerkt von all dem nichts. Mit verzücktem Blick kostet sie die Triumfe ihrer unwiderstehlichen Schönheit aus!

Lovis Corinth

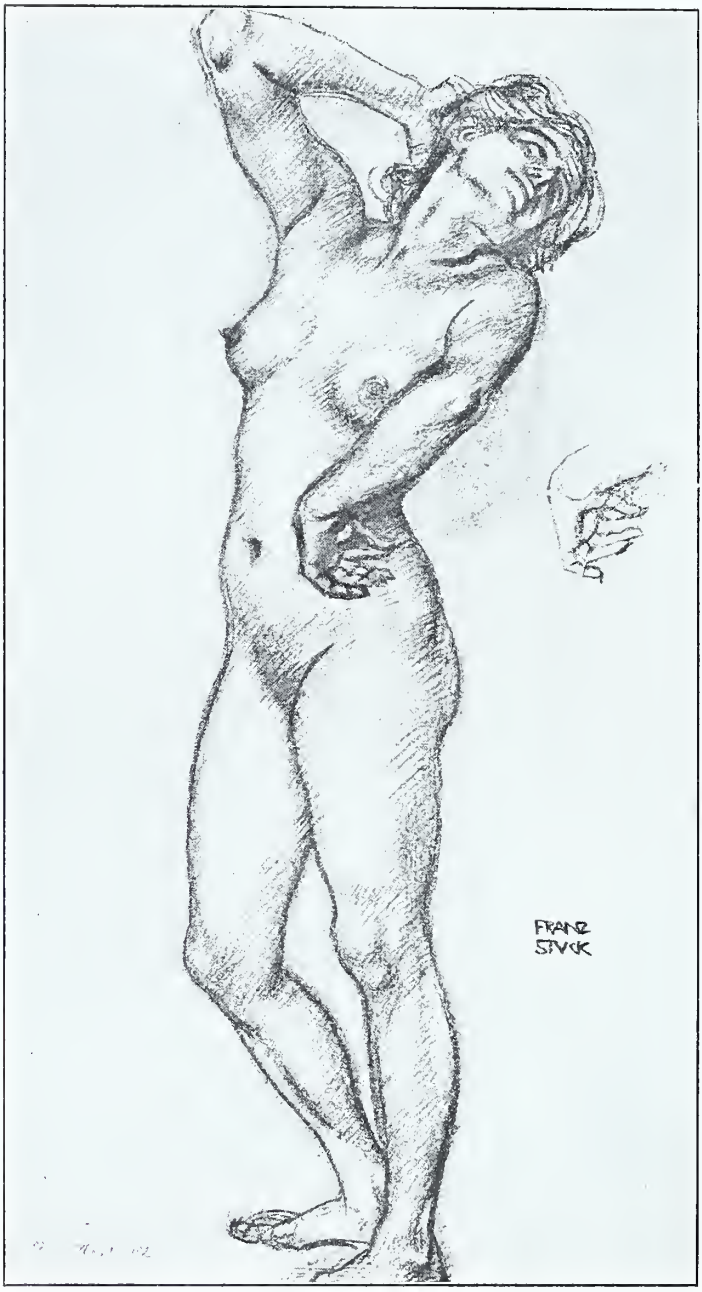
Auf die mehr porträthafte Auffassung griff neuerdings A. Aublet zurück, der übrigens in Kleidung und Haartracht bestrebt war, sein Salomebild der geschichtlichen Wirklichkeit anzugleichen.

Aublet hat vielleicht am sichersten und reinsten von allen Malern, wo nicht allen Künstlern überhaupt, die Vorstellung der Allgemeinheit künstlerisch gefaßt, wie sie das Wort Salome ausspricht: das abgeartete, oder doch wol wirklich entartete Weib, dessen grause Sinnlichkeit nicht in der Umarmung des Mannes ihre Auslösung findet, dessen, wenn auch jungfräuliches, so doch verdorbenes Sinnenleben sein höchstes wollüstiges Behagen

Max Slevogt
Mit Genehmigung von Bruno Cassirer, Verlag, Berlin

in dem Besitz des abgeschlagenen Hauptes, also in der selbstveranlaßten Tötung, im Sadismus, sucht und findet. Der Augenblick der höchsten Steigerung und Erregung ist vorbei. In erschlaffender Spannung ist der Oberkörper leicht zurückgelehnt. Die Oberlippe ist noch in leise zuckender sinnlicher Erregung erhoben; die Finger der rechten Hand, die ins wirre Haar des Hauptes gefaßt haben, lösen sich ganz allmälig und unwillkürlich. Grelle Lichtstreifen treffen die Platte mit dem Haupt in scharfbetonender Belebung; die Abtönung der

Franz von Stuck
F. Hanfstaengl, München, fot.



Franz von Stuck
Studie zur Salome

Färbung in den übrigen Teilen des Bildes versinnbildlicht ebenfalls so treffend die allmälige wollüstige Erschlaffung Salomes.

Marcel Beronneau gab auf einem seiner Salomegemälde unsere Gestalt als pikant entkleidete Orientalin, deren Körperbehandlung er besondere Liebe schenkte. Ein mächtiges langes Schwert hält sie kerzengerade mit der Rechten, Knauf und Griff sind aus der Gestalt Johannis gebildet. Die echte Reinkultur der fin de siècle-Stimmung in der Malerei!

Wenn im folgenden zur Übersicht über die Beliebtheit Salomes bei den Malern unserer Tage eine so stattliche Reihe gerade französischer Namen aufzuführen sind, so darf man dabei nicht vergessen, daß unser Tema im Jahre 1904 von der Akademie der Schönen Künste als Preisarbeit für den großen Rompreis gewählt wurde: „La légende de Salomé, prise à l'instant où la jeune princesse, reçoit des mains du bourreau la tête de Saint Jean-Baptiste, qu'elle a obtenu d'Hérode, charmé par ses danses". Und es geschah das kaum glaubliche, daß die Jury keiner Arbeit den Preis zuerkennen konnte, da sich vor allem viele der Künstler nicht an den genauen Inhalt der gegebenen Aufgabe hielten. Nichts destoweniger brachten aber die Ausstellungen im Salon im Laufe der Jahre eine stattliche Anzahl von Salonbildern, deren Schöpfer hier wenigstens genannt sein sollen: Alby, Barlè, Benner, Boudoux, Borchardt, Frau Burkan, Frau Caire, Gumery, Hagamann, Frau Henriot, Laffite, Landelle, Leriche, Mucha, Pell, Quinsac, E. Richter, Rochegrosse, Rodriquez-Etchart, Rouault, Sézille des Essarts, Signoret-Ledieu u. a.

Italien ist einzig mit Chini vertreten, der auf der Venediger Ausstellung 1907 eine Salome zeigte.

Der russische Maler Kramskoj läßt Salome vor schweren teppichbehangenen Hintergründen in leichtem luftigen Gewand an einem Tisch sitzen, darauf in wirksamer malerischer Weise der dunkelbehaarte Kopf Johannis von einem hellen Tuch umgeben aufgestellt ist. Die Stimmung wird lebendig, die sein Landsmann und Zeitgenosse Kasprowicz in sein Gedicht gebannt hat. Mit traumverlorenem, sowol teilnehmendem als fest entschlossenem Blick ist sie in den Anblick des Kopfes versunken.

Friedrich Zmurko hat als Salome eins seiner schwülen brünstigen Weiber gemalt, deren Teatralik nicht nach jedermanns Geschmack ist.

Guyla Tornai, der ungarische Maler, hat seine Salome in den Rahmen des großen einst so beliebten Geschichtsbildes gesteckt.

Fritz Erler, Tempera
Breslau, Musikzimmer der Villa Reißer

Viktor Müller ist ein wahrer deutscher Maler der Übergangszeit. Er hat es nicht mehr erlebt, sich ganz zur neuen Richtung durchkämpfen zu können. Salome ist keins seiner besten Bilder. Mit tränenverschwollenen, geröteten Augenlidern hat er sie gemalt, wie sie außer sich vor Schmerz das Haupt des Heiligen auf der Schüssel hält. Blondes Haar umflutet die vollen nackten Schultern. Ob es wol Liebe zu Johannes war, die der Unseligen alle diese Tränen erpreßt hat?

Arnold Böcklins Salomebild gehört auch nicht zu den unsterblichen Schöpfungen, hat aber in der männlich herben Behandlung des Ganzen doch sein eigenes Gewicht.

Salome, in Halbfigur gegeben, trägt eben aus dem Gefängnis, in dem sie der Hinrichtung beigewohnt hat, das Haupt heraus. Der Henker steht in römischer Toga ziemlich weit hinter ihr, eben das gerade Schwert abwischend; ein vergittertes Fenster gewährt aus dem dumpfen Kellerdunkel einen schmalen Ausblick ins Freie. Mit hocherhobenen Händen trägt

Salome das Haupt; ihr Haar ist wirsch, ihr Ausdruck brutal und teilnahmslos, fast höhnisch schadenfroh. In diesem Weibe lebte noch keine Liebe à la Wilde oder Aublet.

Zweimal hat der Altmeister der damaligen Münchener Malerei, Franz von Lenbach, den Namen Salome als Bezeichnung unter seine Arbeiten gesetzt: das eine Mal hat er eine seiner Schönen mit Tand und Geschmeide behangen, ihr eine Krone aufs Haupt gegeben. Aus den Augen dieses Weibes spricht eine ruhige verhaltene Trauer, während die Lippen eine gewisse Sinnlichkeit absichtlich zur Schau tragen. Salome hat Lenbach wol darunter gesetzt, um einen Namen fürs Bild zu malen. Und wie schon im Cinquecento die gewaltigen Meister ihre Schönen, Auftraggeberinnen und Geliebten in der Gestalt Salomes unsterbliches Leben eingehaucht haben, so hat auch ihr eifriger Nachfahre Lenbach, ohne engere Beziehung zu unserem Tema, Porträts aus dem Leben als Salome in die Welt geschickt.

Auf dem anderen hier wiedergegebenen Bild hat Lenbach die Frau seines Rivalen Stuck als Tochter der Herodias verewigt, jene gewaltige Schönheit, der wir so oft auf Stucks eigenen Bildern begegnen. Vor einer Draperie steht die Königliche mit freiem wolgeformtem Hals. Sinnend und verloren ist der Blick in die Ferne geheftet, der Ausdruck leichter Trauer umspielt die edlen Züge. Die linke Hand ist in die Hüfte gestemmt, die rechte auf das Haupt gelegt, das im Dunkel ganz verschwindet.

Georg Papperitz, der andere Münchener Maler jener Zeit, hat als Salome ein mächtiges, üppiges, voll aufgeblühtes Weib gemalt, das mit der hocherhobenen Schüssel, auf der das blasse Haupt ruht, eben die Stufen des Gefängnisses herabschreitet.

Der Oberkörper ist nur von einem leichten Flor umflossen, die festen vollen Brüste bringt das herabhängende Geschmeide zu erhöhter Wirkung. Abgewendet von ihrer blutigen Last hält sie das von reichem schwarzem Haar umrahmte Gesicht; Trauer nagt ihr am Herzen um den Mann, der da das Leben lassen mußte; denn sie empfand mehr als bloß sinnliches Bedürfnis zu ihm. Auf einer Studie zu diesem Bild ist Salome in lebhaft schreitender Bewegung wiedergegeben; durch das leichte durchscheinende Gewand werden die Körperformen nur andeutend sichtbar. Den Ausdruck der Trauer hielt Papperitz aber gleich von Anfang an fest. Eine andere Darstellung Papperitz', wo Salome mit dem weichen milden Ausdruck der

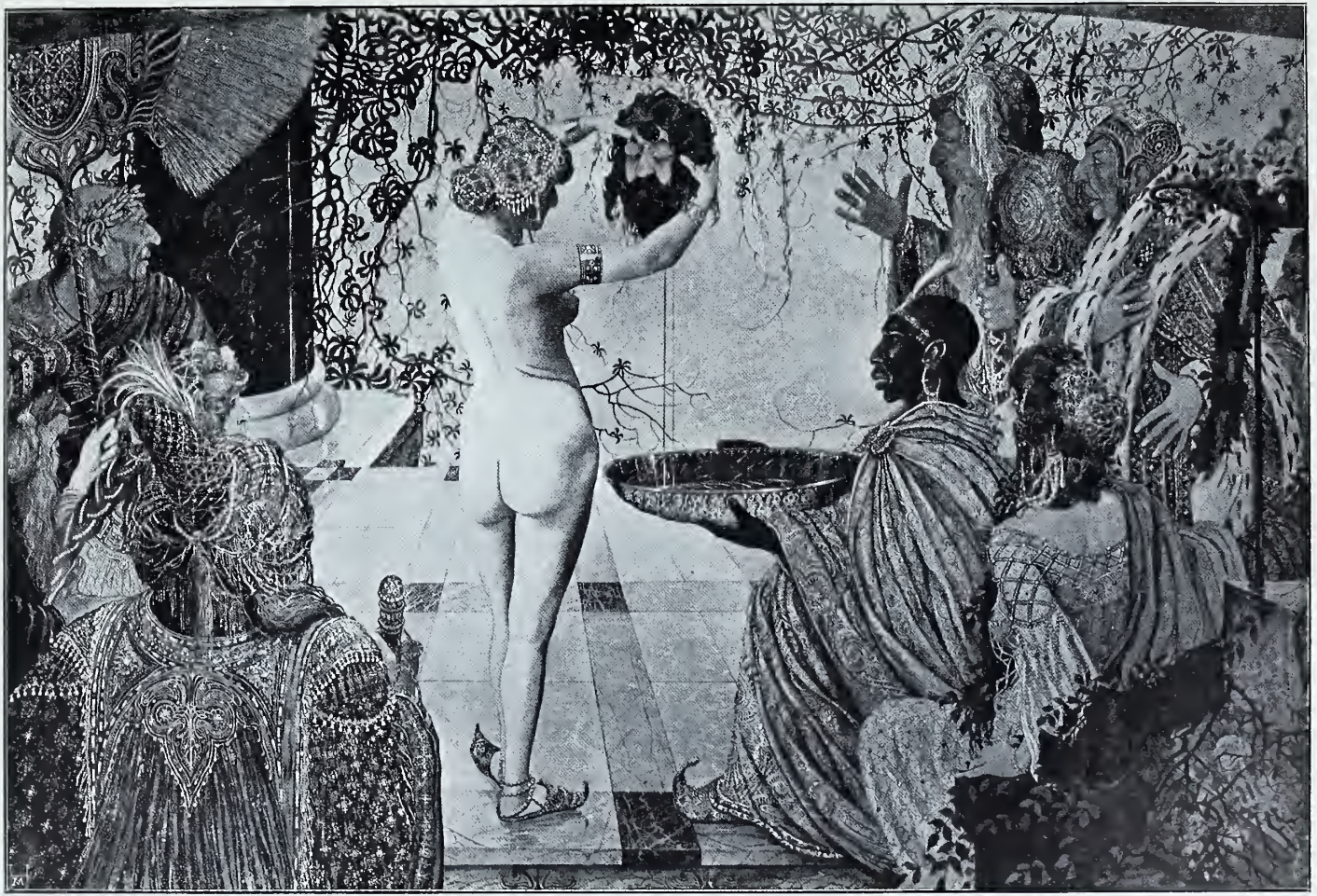
H. Frauendorfer-Mühlthaler
München

Erwartung abgeschildert ist, steht unverkennbar unter dem Einfluß der venezianischen Großmeister. Gesicht- und Gewandbehandlung, wie vor allem auch der landschaftliche Ausblick nach dem Hintergrunde, lassen die ganze äußere Welt Tizians in Gedanken aufleben.

Nachdem also der Salomekoller die Welt ergriffen hatte, durfte der lächelnde Spötter mit seiner fröhlichen Wissenschaft nicht ausbleiben. Unter den Malern fiel diese Rolle Gabriel von Max zu. Er erzälte von der Urahnin Salomes, von der Herodiastochter, wie sie sich in den Kreisen des Pithecanthropus alalus bewegt haben dürfte.

Hurtig, mit affenartiger Geschwindigkeit ist die Äffin Salome, mit der Narrenschelle angetan, ihren Ast heruntergeklettert; einen Leckerbissen hofft sie da unten in der Austernschale zu finden; aber es ist nur ein elender Heringskopf, der sie frozzelt. Salome-simia weiß nicht recht, was sie damit anfangen soll; wie festgebannt ruht sie auf allen Vieren, den neugierigen Blick auf das merkwürdige Ding da gerichtet. Und warum soll es zu den Zeiten der Affenmenschen noch keine Herodiastöchter gegeben haben, die ein männliches Haupt, es brauchte ja nicht gerade das des Johannis zu sein, lüstern begehrten?

Einem Akt in echter Freilicht- und Freiluftgestaltung gab Wilhelm Trübner die Schüssel mit dem abgeschlagenen Haupt Johannis in die Hand. Ein kräftiges junges Mädchen schaut, unbekümmert um ihre



Strathmann
F. Hanfstaengl, München, fot.

A. Faure
Stuttgart, Schweiger

achtlos gehaltene Last, nach links hinüber, den Blick fest auf einen Zielpunkt geheftet. Liebkosend umspielt das Sonnenlicht den jugendfrischen Körper.

Hugo v. Habermann führt uns mit seiner Salome in jene sinnlich schwüle Boudoirstimmung, für die gewisse Kreise viel übrig haben.

In bauschigem geschwungenem Gewand sitzt diese blasse höhere Tochter da mit ihren sinnlichen Rosettilippen, in den Ausdruck der Augen die, wie man meint, salomeübliche Gier legend, und freut sich, daß der berühmte Münchener Akademiepräsident sie als Herodiastochter malt. Habermann sagt selbst, „daß das Bild eigentlich nur eine ‚Salome' mit Gänsefüßchen zum Gegenstand hat".

Und damit beginnt die Reihe jener Salomebilder, die allemal noch das Entzücken von Berlin W fanden. Bei dem einen wird Salome mehr als rassiges Weib, das man doch ohne Anstoß zu erregen in jedem Salon hängen kann, mit dem bekannten Schwung der Auffassung wiedergegeben, der andere sucht in die Rassigkeit vielleicht noch ein paar Gran der sogenannten Perversität, wie das beliebte Schlagwort lautet, dareinzuvermengen.

Clemens von Pausingers Bild ist jedenfalls eins der besten der Art. Er gibt wenig mehr als ein jungweibliches Porträt. Aber er hat es in eine anmutende malerische Form gekleidet. Ein leichter Flor ist um den jugendfrischen Oberkörper geschlungen. Reiches schwarzes Haar mit orientalischem Kopfschmuck umgibt das hübsche längliche Gesicht, dessen rotgeschminkte Lippen so lebendig heraustreten. Mit dem bekannten „scharfen" Blick hat Salome den Beschauer in ihre hellblauen Augen gefaßt.

Auch Pausingers anderes Salomebild ist so eine rassige Schöne nach jedermanns Geschmack. Diese kann die Augen rollen und Blicke werfen wie nur irgendeine Teaterprinzessin. Ein leichter Schleier umhüllt ihre hübsche Gestalt, die Brüste kommen möglichst voll zur Geltung. Merkwürdig ist die Lilie in ihrer Hand: vor tausend Jahren haben wir sie beim Parmeggianer Plastiker und beim Kirchenvater zuerst gefunden, beim Tanze des naiven Mägdelein. Und heute bekommt sie der moderne Typus des überrassigen Weibes abermals in die Hand. Von Antellami bis Beardsley — könnte man darüber schreiben.

Natürlich boten die Salomegestalten der Bühne, vor allem die Wildes, den Malern bald Anregung in Hülle und Fülle. Porträtierte man erst die Schönen in der Gestalt von Salome, so porträtierte man jetzt Salome

Gustav Klimt

Mit Genehmigung des Kunstverlages H. O. Miethke, Wien

Karl Gebhardt
München, Kunsthandlung Baldauf

selber, wie man sie leibhaftig auf der Bühne vor Augen sah. So hat Hugo Kauffmann Hedwig Lange als Salome gemalt, Leopold Schmutzler war vor allem der Verkündiger von Lilli Marbergs Reizen als Herodiastochter. In mehreren Bildern hat er sie festgehalten; das bekannteste stellt die reichgeschmückte Künstlerin in dem Augenblick dar, wo sie voll Griff und Gier der Sinnlichkeit vor dem Haupt Johannis kniet und in fast gerader Linie rechten Arm und rechte Hand danach ausstreckt.

Ein anderes Bild Schmutzlers schildert eine dieser Salome-Schönen,

wie sie in sinnlich so wolklingenden Linien voller Spannung und Erregung nach dem Kommenden ausschaut.

Einer ganz anderen Art von Porträt und von Malerei begegnen wir bei Lovis Corinth. Da wird mit keinerlei kitschigen Mätzchen billigen Wirkungen nachgespürt. Kräftig, urkräftig, fast grob setzt Corinth auch hier seine Farben hin, jede schöntuerische Schmeichelei liegt ihm ferne; ja, wenn man so sagen darf, er sucht das ästetisch Wertvolle geradezu im Häßlichen. Der Witz dabei ist nur, daß er es immer findet. So auch sein Salomebild.

Die Eysoldt ist in ihrer Glanzrolle dargestellt. Auch hier ist der Augenblick der höchsten Spannung vorbei. Fast stieren Blickes, voll verhaltener Brutalität und Hinterlist, ist sie wiedergegeben, mit der Linken hält sie nachlässig die Schüssel, die beringte Rechte stützt sie aufs Haupt. Das Ganze wol der denkbar größte Gegensatz zu Schmutzler und Marberg!

Auf einem anderen Bild hat Corinth die biblische Erzälung als dramatische Szene abgehandelt.

Freilich, so ein ganz echter Corinth, wie man heute den Meister kennt, ist dieses mehr spitz ausgeführte Bild nicht. Da spricht noch der Werdende zu uns, dem man aber für die Sicherheit, mit der er den modernen Salometypus erfaßt, und die Eigenart, in der er ihn dargestellt hat, immer dankbar sein wird. Der Henker, ein hagerer Rückenakt, hat seines Amtes eben gewaltet; kniend, auf das Haupt gesetzt, überreicht ein Sklave dem seltsamen Viertelsfürstentöchterlein das blutige Mal. Der Rumpf des Johannes wird eben fortgetragen; gerade die Beine des Gerichteten und die nackte Schulter eines tragenden Sklaven erhascht unser Blick noch. Die Szene spielt im sonnenlichtdurchglühten Gefängnishof; eine Sklavin wedelt mit dem Pfauenfächer der Herrin Kühlung und Schatten; ein kühl lächelnder Begleiter steht neben ihr. Aber nun Salome! Die ist des Meisters Meisterstück! Mit entblößtem Oberkörper neigt sie sich tief hinab zu dem abgeschlagenen Haupt, das der Sklave untertänigst ihr darreicht. Die üppigen Brüste quellen über dem Gürtel hervor, nur eine Perlenkette umtändelt sie. Eine andere Kette hält die Frisur. Die asiatisch geschlitzten Augen blicken voll kalter Neugier auf Johannis Kopf, dessen rechtes Augenlid sie mit dem kalten Zeigefinger der gespreizten ringbesetzten Rechten aufhebt. Wie so ein Toter wol blicken mag — das

Hugo Kraus

ſcheint für ſie wol einzig fragenswert bei dem ganzen Vorgang. Da haben wir endlich einmal den männermordenden Sfinx, dem Leben oder Tod eines Mannes gleich gilt.

Max Slevogt, der andere Berliner Münchner, hat ſich den Tanz der Salome vorgenommen. Salome tanzt, tanzt in wollüſtiger Verzückung, in ſelbſtvergeſſener Raſerei, unbekümmert, ob ein Stück mehr oder weniger ihres Körpers ſichtbar wird. Nahezu nackt zeigt ſie uns der farbengewaltige Künſtler, nur ein paar Schleierfetzen umhüllen das Notwendigſte. Der Ausdruck der ganzen Bewegung iſt im Geſicht in verſtärktem Maße wiederholt; eine atembenehmende Glut brennender Sinnlichkeit dringt uns daraus entgegen. Selbſt die älteſten Mummelgreiſe fühlen da noch ein menſchliches Rühren, ein ſeimiger Jude kann nicht anders, er muß Beifall mauſcheln, ein Neger hinter ihm ſtreckt und reckt ſich in unverhaltener Geilheit, ein großſtädtiſch abgebrühter römiſcher Lebemann hat das Auge voll Lüſternheit auf Salome gebannt. Und drunten unter der Terraſſe, am Ausgang eines verliesartigen Gewölbes wird ſchon die Enthauptung bereitet: gebunden liegt der Heilige am Boden, mit beiden Armen holt der Henker zum Streich aus.

Kommt der dritte Urbajuware, der aber München treu geblieben iſt, Franz von Stuck, der große Nacktmaler. Vor einem ſternbeſäten Himmelhintergrunde hält Salome in ihrer reizenden Tanzbewegung eben inne: wie ein ſchwarzes Raubtier, wie ein brünſtiger Gorilla hat ſich der Henker

Aubrey Beardsley
Illustration zu Wilde
Mit Genehmigung von John Lane, London

herangeschlichen, das Haupt des Heiligen, das eine weithinleuchtende Aura umgibt, aus dem Gefängnis, von dem zwei vergitterte Fenster sichtbar sind, befehlsgemäß der Herrin zu überreichen. Das blendende weiße Nackt von Salomes Oberkörper hat ihm geradezu den Verstand benommen, stier, schier ohne Bewußtsein glotzt er dieses Gedicht der Natur an. Und

Salome, nur von einem leichten Faltenrock bekleidet, beugt sich, den sinnlichen Mund halb offen, zurück zu dem Scheusal und seiner Darreichung. Dort die tierische, hier die menschliche Sinnlichkeit. Kraftvoll im ganzen wie vor allem auch in der sehnigen Aktbehandlung, tief in der Glut der Farben, ist diese Salome ein herrlicher Stuck vom reinsten Geblüt, unmittelbar aus der Zeitstimmung geschöpft. Einen Einblick in die Werkstatt Stucks gewähren die Rötelskizzen und -studien zur Salome: in der einen kundet der Meister Grazie und Haltung der rechten Hand und des rechten Armes aus, in der anderen können wir sehen, wie der Meister auch bei diesem Bild vom Aktstudium ausgegangen ist. Ein kräftiger straffer Akt zeigt sich uns in fein belebtem Linienfluß. Die Rechte greift ans Hinterhaupt, die Linke ist in die Hüfte eingestemmt; doch so, daß die Linie von der Schulter zur Hüfte nirgends durchbrochen wird.

Ein anderer Münchner, Fritz Erler, gestaltete Salome in Temperamalerei.

Der Tanz ist vorbei, das Tamburin beiseite gelegt und das abgeschlagene Haupt bereits auf dem Schoß dieser derbfeisten Salome, die eher im oberbairischen Gebirge als am Jordanstrand beheimatet zu sein scheint. Vom Tanz her ist noch der kraftvolle frische Oberkörper des jungen Weibes entblößt, auf der kühlenden Terrasse hat sie wol Platz genommen, von lauen Winden sich umfächeln und kühlen zu lassen nach all den

Aubrey Beardsley
Illustration zu Wilde
Mit Genehmigung von John Lane, London

Erregungen. Mächtig fängt sich der Wind in den schleierartigen Gewandstücken. Der seltsame Kopfputz scheint hinaufzureichen bis zu dem Rosengitter, das die Veranda abschließt. Kräftig, ohne feineren Ausdruck wie die ganze Gestalt sind auch die Gesichtszüge dieser Salome benannten Figur.

Unzeitgemäß wie nur irgendeine Betrachtung Nietzsches wirkt in dieser ganzen vorausgegangenen und folgenden Umgebung das zarte Pastell der vornehmen feinsinnigen Künstlerschaft von Frau H. Frauendorfer-Mühlthaler.

Nicht von irgendeiner zeitgenössischen Literatur hat sich die Künstlerin zu dem Werk anregen lassen; man denkt an die in sich gekehrte Gestalt Venetos, man denkt an Morettos traumerfülltes Salomebildnis, wenn man vor diesem Werk steht. Die mehr traurige Stimmung der westoberitalienischen Cinquecentomeister weht uns auch aus dem Bilde dieses jugendlichen Geschöpfes an, das ja nur der Mutter Befehl vollzogen hat und der jetzt so weh ums Herz ist, — sie weiß selber nicht warum. Feingebrochene Farben hüllen diese seltenen Reize ein, keine aufdringliche Haltung, keine bühnenmäßige Betonung stören die wehmütige Ruhe dieser umschleierten Mollharmonien. Nur von der linken Schulter ist das Gewand ein wenig abgeglitten, um das allzu Gleichartige zu vermeiden. Mit beiden Händen aufrecht hält das unschuldsvolle Kind die Kupferplatte, die Johannis Haupt aufnehmen soll. — Aino Acté hat unsere Künstlerin in einer eigenartigen, entzückend frechen Lage in Form einer Zierleiste festgehalten.

Im allgemeinen hielten die Münchner aber an dem Zeitüblichen fest: und der Zeit galt und gilt größtenteils noch Salome und ihre Geschichte und die um sie als der Ausbund wüstester Sinnlichkeit, ja krankhaft gesteigerter oder abgearteter Sinnengier. So hat auch Strathmann sein lauttönendes Herodesfest gefaßt. Der Einfluß derer, die um die Jahrhundertwende modern hießen, ist unverkennbar.

Als gut gezeichneter Rückenakt bietet sich Salome dem Beschauer dar. Ganz nackt und doch nicht ganz. Rops, Beardsley und andere haben ja gelehrt, wie man der Nacktheit ihre Ehrlichkeit nimmt, wie man sie sozusagen vergiftet, und wie man Nackt in Ausgekleidet übersetzt; ein paar Schuhe, Strümpfe, Handschuhe bieten nur allzugern und allzuleicht diese Übersetzerdienste. Bei Strathmann sind es nur die Schuhe und der Kopfputz, die Salome ausgezogen vor uns treten lassen. Hoch erhoben hat sie das haarichte Haupt des Täufers und weidet sich in dessen Anblick; zwei dünne Fädchen Blut rieseln in die Schale, die ein Mohren-

Aubrey Beardsley
Illustration zu Wilde
Mit Genehmigung von John Lane, London

sklave hält, in kerzengerader Richtung hinab. Und was für eine ekle Gesellschaft von Karikaturen der Tänzerin auf die Veranda gefolgt sind! Dieser ausgemergelte römische Lebemann mit dem Lorbeerkranze auf dem Haupt ist das würdige westliche Gegenstück zu diesem gräulichen Juden und Orientalen! Die links sollen wol Herodes und Herodias sein, rechts

haben manschelnde Gäste hinter den knienden Sklaven Platz genommen; die Jüdin vor ihm ist noch die genießbarste der ganzen Gesellschaft.

Der Stuttgarter Maler A. Faure hat die Darstellung dieser Gesellschaft womöglich noch übertrieben. Denn Herodes ist hier seiner ganzen königlichen Würde beraubt und nur als entarteter, altersschwacher wüster Schlemmer dargestellt. Und gar erst diese Kreatur vor ihm! Salome zeigt sich durch einen feinen Schleier hindurch als Rückenakt und blickt mitten in ihrem Tanz nach der Seite, um ihr sinnliches Profil gut zur Geltung zu bringen.

Gustav Klimt, der vielgenannte Wiener Maler, hat dagegen versucht, unserem Tema von einer andern Seite beizukommen. Bei ihm ist Salome nicht mehr die fantasie-verdorbene Jungfrau Wildes, bei ihm ist sie eher die Frau entre deux ages, das Weib nahe dem gefährlichen Alter, deren Sinnenleben alle erdenklichen Reize ausgekostet hat, die wissend und müde von alledem nach einem außerordentlichen Neuen hascht, das ihre Nerven in ungeahnten Wonnen erzittern läßt. Mächtig wölbt sich über diesem länglichen Gesicht das üppige Haar, der Mund mit den stark sinnlichen Lippen ist halb offen. Das halbgeschlossene Auge vermittelt so vielsagend den Eindruck jener Ruhe, die vor innerer Erregung zittert. Prächtiges Geschmeide ziert den Hals, nur leichte Hüllen umfließen den Oberkörper. Wie in selbstvergessener Erschlaffung hat diese gefähr-

Marcus Behmer
Illustration zu Wilde
Insel-Verlag, Leipzig

Otto Eckmann
Buchschmuck aus Lauffs Herodias

liche Schöne die Rechte auf das Haar des nur zum Teil sichtbaren Hauptes gelegt. Kein Zufall, das eine Zwillingsschwester diesen Salome Judit getauft ist.

Wieder eine Szene, deren Entdeckung der neuen Zeit vorbehalten blieb, die Kußszene, hat ein anderer Münchner Maler, Karl Gebhardt, auf die Leinwand gebracht.

Hinter einem orientalischen Teppich, der die Terrasse vor den Beschauern und den Festteilnehmern abschließt, preßt Salome gierigen Blicks die Lippen des bleichen blassen Täuferhauptes an ihren Mund. Eine wollüstige Schwächung scheint ihren ganzen Körper zu durchwellen. In orientalisches Schleiergewand ist sie gekleidet; nur ganz leicht von einem durchsichtigen Gewebe ist der Oberkörper umflort; die Überreichung des Hauptes ist wol unmittelbar dem siegenden Schleiertanz gefolgt. Auch die hellfarbigen Rosen sind noch im dunklen Haar. Ob sich Markus träumen ließ, daß die Herodiastochter dereinst einmal als solch namenlos brünstiges Weib wieder wird anferstehen? Je nun, das Geheimnis der Liebe ist eben größer als

Adolf Münzer
Aus der „Jugend"

das Geheimnis des Todes: das ist der springende Punkt von Wildes Drama und der modernen Salomekunst überhaupt.

Nicht ganz so handfest hat Hugo Kraus auf seinem merkwürdigen Bild die Kußszene behandelt.

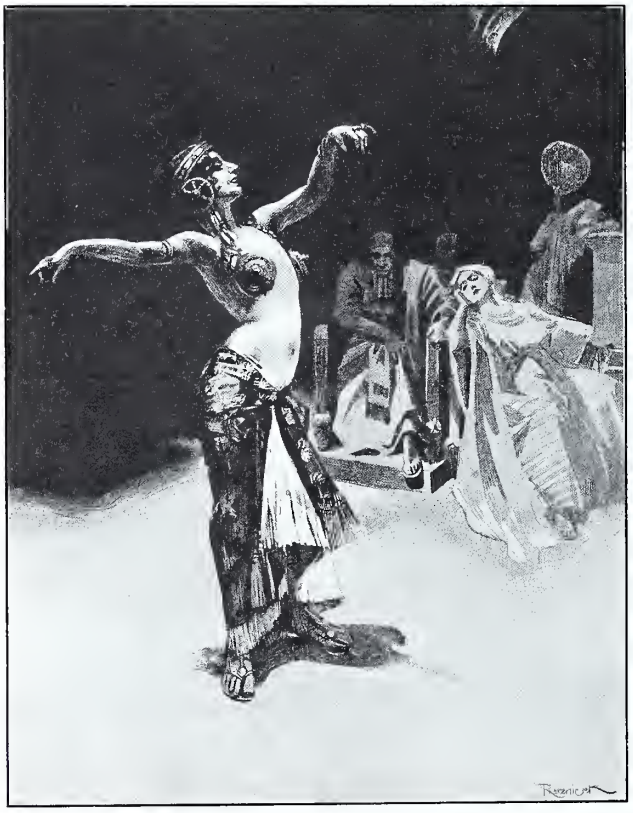
Salome, als reizvoller schlanker Akt, dessen kallipygische Reize und schöne Beine nur von einem leichten blauen Schleier umwallt sind, hat in sinnlich-vergessener Verzückung das rothaarige Haupt des Täufers zwischen ihre schönen, gespannten, runden und vollen Brüste gepreßt. In unersättlicher Gier krampfen sich die Hände in das Täuferhaupt. Weit zurück beugt Salome ihren Kopf, dessen schwarzblaue Haare so seltsame Schatten auf das bleiche, lusterschlaffende, rotlippige Gesicht hinüberspielen. Der hellgraue Hintergrund sichert der ganzen Schilderung eine höchst eigenartige malerische Wirkung. Was Held in Worten, hat Kraus in Farbe gedichtet.

Von andern zeitgenössischen deutschen Salomemaler mögen noch erwähnt sein A. Armbruster, P. Ehrhardt, A. v. Keller, K. Ritter, G. Rößler, E. Seger, A. Slataper, E. Spiro, H. Stubenrauch, K. Weidlich (Tempera) und H. Wislizenus, der ein stofflich verwandtes Bild hinterließ, das auch der Karikatur willkommene Angriffspunkte bot.

Französische, japanische und präraffaelitische Grundlagen sind es, um zur Grafik überzugehen, auf denen sich die eigenartige Kunst Aubrey Beardsleys aufbaut. Und von allen mehr illustrativen, sozusagen dekorativen Behandlungen der Salome in der modernen grafischen Kunst genießen wol gerade Beardleys Holzschnitte zu Wildes Salome des verbreitetsten Rufes

Wilhelm Volz

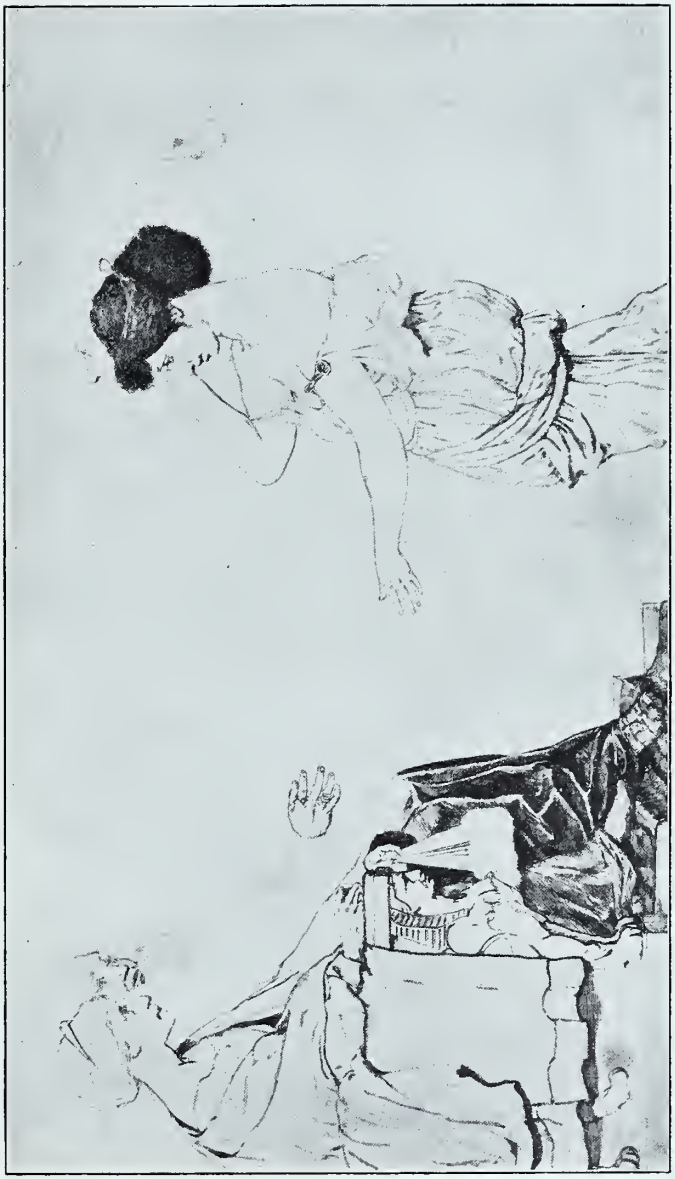
und berechtigtsten Ansehens. Fünfzehn Zeichnungen hat er zu Wildes Werk geschaffen, ohne sich dabei irgendwie sklavisch an die dichterischen Vorlagen zu binden. Beardleys Schwarz-Weiß-Kunst mit ihrer japanischen Verneinung des Raumes, mit ihrer haarscharfen Linienführung und ihrer so geheimnisvoll seltsam gesteigerten präraffaelitischen Sinnlichkeit konnte wie keine andere das tiefere Wesen von Wildes Kunst erfassen und umgießen. Die ganze groteske Bizarrerie tritt uns auf dem Bild entgegen, das uns wol den Tanz Salomes schildern soll. Vorne zupft ein närrischer Musikant irgendeine Weise zu dem Bauchtanz, den Salome, nur wenig bekleidet, aufführt. Warum sie wol am rechten Fuß keine Hülle trägt?



F. von Reznicek
Aus dem Album „Der Tanz" von Reznicek

Eine andere Darstellung zieht diese ganzen Linien mehr ins Monumentale, Ruhige.

Ein mächtiges Übergewand umhüllt Salome, das unten die Gestalt abschneidet. Die zierlichen Schuhe stehen kokett rückwärts. „Ein riesengroßer schwarzer Arm, der Arm des Henkers, streckt sich aus der Zisterne heraus, auf einem silbernen Schild den Kopf des Jochanaan haltend." Beardsley hat sich genau an diese Vorschrift Wildes gehalten; nur läßt er den Arm des Henkers ekelhaft behaart sein und den Kopf des jugendlichen Jo-



Max Klinger
Federzeichnung
Klaß & Tuscher, Leipzig

Artur Dänewald
Schabkunstblatt

hannes mächtig verbluten. Höchst eigenartig ist, wie Beardsley diesen Blutstrom auf einem anderen Bilde weiterleitet und umwertet.

Kniend hält Salome das Haupt, das seine früheren schönen Züge wieder bekommen hat, gerade vor sich; das heruntergelaufene Blut wird zum fruchtbaren Gewässer, aus dem die Blume der Reinheit und Liebe, die Lilie, emporwächst. Also gestaltet Beardsley das Geheimnis der Liebe und das Geheimnis des Todes nach seiner Weise.

Markus Behmer, der die deutsche Ausgabe von Wildes Salome mit Bildern geschmückt hat, steht rettungslos im Banne des großen englischen Zeichners. Seine ganze Art der Behandlung der weißen und schwarzen Flächen, der Linien und Gestalten bis hinauf zu den sinnlich-schwülen Lippen Rosettis hat Behmer der Formensprache Beardleys entlehnt. Eine Probe möge dies bezeugen.

J. B. Schäfer
Farbige Silouette

Max Klinger
Studie (Bleistiftzeichnung)
Mit Genehmigung von E. A. Seemann, Verlag, Leipzig

Daß auch Otto Eckmann den Japanern viel zu danken hat, merkt man aus den Illustrationen, die er zu Lauffs Epos Herodias geliefert hat, nicht so ohne weiteres. Immerhin möge eine Probe zeigen, wie man in den Tagen, da Beardsley in England seine genialen Blätter schuf, in Deutschland durchschnittlich illustrierte.

Auch Adolf Münzers Salomezeichnung ist mehr eine dekorative Karikatur. Haben wir schon bei Strathmann die übertriebene Wiedergabe der Juden bei Salomes Tanz gefunden, so gibt Münzer die fertige Karikatur.

Diese geilen alten Juden haben sich wol zu ihrem Vergnügen ein Mädel gemietet, das ihnen eine Salome vortanzen muß. Der nackte Oberkörper, das leichte schleierartige Gewand des wenig reizvollen Frauenkörpers, reißt die Alten zu ausgelassenen Beifallskundgebungen hin. In einer anderen Zeichnung, die Münzer unter dem Eindruck der Münchner Erstaufführung von Wildes Drama zu Ostinis Gedicht gezeichnet hat, hält er sich natürlich ziemlich streng an das bühnenmäßige Bild und weiß dabei in beredtem Schwung Salomes Tanz zu veranschaulichen.

Ob der Henker auf der Zeichnung des Karlsruher Wilhelm Volz ernst oder karikirend gemeint ist, dürfte sich nicht so ohne weiteres entscheiden lassen. Jedenfalls ist Salome das verschämte furchtlose Mägdelein, dessen jugendlich-reizvoller Linienschwung durch die flatternden Haare und Gewandung wirksam gehoben wird. In einer Ecke des Schlosses scheint sich diese Übergabe abzuspielen; rückwärts wird wol die eigentliche Festung sichtbar.

Max Klinger
Farbige Plastik
Mit Genehmigung von E. A. Seemann, Verlag, Leipzig

Mit dem üblichen sinnfälligen Schwung hat Franz von Reznicek den Tanz der Salome in seinem Tanzalbum dargestellt. Es ist schon spät in der Nacht. Herodias und die fächelnde Sklavin sind müd hingesunken: nur Herodes schaut stieren Blickes auf Salome, die mit entblößten, stark belichteten Oberkörper in zierlich-gespreizter Stellung ihre Künste aufführt. Der Oberkörper ist leicht zurückgeneigt, das volle Rund der Hüften kommt in weicher Linie zur Geltung. In elegantem Schwung hat sie beide Arme erhoben, um die jugendfrischen Reize ihres Körpers unbehindert den verfolgenden Blicken des Stiefvaters darzubieten.

Fritz Klimsch
Marmor
Mit Genehmigung der Neuen photographischen Gesellschaft, G. m. b. H., Steglitz

Auf ganz anderes Gebiet führt uns eine unvollendete Federzeichnung Max Klingers.

Vor ihren Eltern allein führt Salome ihren Tanz auf. Der gutmütig dreinschauende Stiefvater und die abgelebte ausgemergelte Mutter mit scharfem Blick erfreuen sich vom Tronsessel aus an der Tochter Künste. Das rein jüdische Profil Salomes ist von reichem schwarzem Haar umgeben, das sich rückwärts in einem mächtigen Knoten ballt. Eben scheint sie in ihrer Tanzbewegung innezuhalten, ihre Gedanken haben sie an einen Punkt geleitet, der sie wie ohne Willen gefesselt hält; del Sartos oder Moreaus Tanzfigur steigt in der Erinnerung auf. Denkt sie auch an das Los des armen Täufers? Das Untergewand ist von den Schultern auf die Oberarme geglitten; das Übergewand bauscht sich rückwärts in einer mächtigen Falte. Salomes Kopf, die Stufen des Trons und den Wurf von Herodes' Toga hat der Künstler weiter ausgeführt.

So wenig als Frau Frauendorfer-Mülthalers zartes Salomepastell einer bestimmten literarischen Anregung ihre Entstehung zu danken hat, so wenig schöpfte auch Frau Emma Dessau-Goitein in Perugia für ihren Farbenholzschnitt aus schriftstellerischen Tiefen.

Ein italienisches Mädchen, das den in der Luft liegenden Salometypus überraschend zu verkörpern schien, lieh der Künstlerin ihre Gestalt für einen farbigen Salomeholzschnitt. Eben hält die Tänzerin, in der Linken noch die baskische Trommel, im Tanz inne; der Arm des Henkers wird sichtbar und reicht das Haupt des Täufers dem Mädchen mit entblößtem Oberkörper dar.

M. Valentin
Bronze
Mit Genehmigung der Neuen photographischen Gesellschaft, G. m. b. H., Steglitz

Auch Artur Dänewald gibt in seinem prächtigen Schabkunstblatt Salome als Typus, ohne bestimmte, sozusagen literarische Beziehung.

Das ist so die richtige Katze, bei der die beleidigte Sinnengier zur Blutgier ausartet; jene sinnlich so wenig reizvolle, dabei doch so halbwild sinnliche Gestalt, wie man sie sich als Weiterentwicklung nach Flaubert denkt. Der Oberkörper ist entblößt, grelles Licht fällt auf seine herben Formen; nur das Ohrgehänge und der Stirnreif haben von diesem Schlaglicht noch einen Schein abbekommen. Aber wie ist die Stellung dieser Salome wiedergegeben! Wie ein Tiger steht sie da, im nächsten Augenblick zum Sprung auf das ahnungslose Opfer bereit, den unheimlichen Blutdurst von Rache und Brunst im dampfenden Blute zu stillen. Man glaubt geradezu, diese lauernde Bestie losstürzen zu sehen. Der ge-

Emma Dessau-Goitein
Perugia 1910

Hans Perathoner

spenstische Schatten erhöht noch den unheimlichen Eindruck dieses hochdramatischen Blattes.

Eigens für dies Werk erhielt Wilhelm Thöny den Auftrag, eine Salome zu radieren (Titelbild). Den Tanz hat sich der jugendliche Künstler gewählt. Vor einem orientalischen Teppich führt Salome ihre kühn stilisirten Bewegungen aus. Überall, an den Händen, Armen, Beinen hat der Künstler darauf hingewirkt, durch scharfe Winkel kräftige, ja fast schrille Betonungen in die zeichnerische Linienführung zu bekommen, was für die dekorative Wirkung natürlich sehr vorteilhaft ist. Glücklich kommt der orientalisch-semitische Typus der Nasen- und Augenbildung zur Geltung.

Ganz eigenartig und vereinzelt ist die Probe psaligrafischer Kunst, die Frau J. B. Schäfer zu unserm Tema beisteuert. Dieses verschiedenfarbige, silhouettenartige Gebilde schildert die Übergabe des Hauptes an die jugendliche Prinzessin, deren Körperreize in ihrem Umriß so scharf betont sind. Ganz vor ist sie auf ihren Tronsessel gerückt; denn das Haupt des Täufers, das der kniende Sklave im Turban ihr darreicht, ist doch ein merkwürdiges Ding. Einen Arm hat sie darnach ausgestreckt, mit dem Zeigefinger weist sie in augenblicklichem sprachlosen Erstaunen darauf hin. Der gewaltige Ohrring stimmt vortrefflich zu dem hohen Kopfputz; der breite Ring um den Fuß sichert eine vornehme eigenartige Wirkung. Der magere Hund zu Füßen und der farbige Papagei zu Häupten dürfen im Empfangsraum dieser bei aller Unreifheit doch so überreifen jungen Dame nicht fehlen.

Auf einem Wandteppich hat unser Tema F. Hansen behandelt, den er auf der Pariser Weltausstellung im Jahre 1900 zeigte. —

Ein Meisterwerk ersten Ranges haben wir an die Spitze der modernen Salomeskulpturen zu stellen: Max Klingers Salomebüste.

Wer dieses Weib einmal gesehen und ihren seltsamen Ausdruck auf sich hat wirken lassen, wird ihrer nicht so leicht wieder vergessen. Denn hier ist der männerblutsaugende Vampir Weib für ewige Zeiten in Marmor gebannt; man könnte fast an Gestalten denken, wie sie Strindberg in der Beichte eines Toren geschildert hat. Flaubert hat bekanntlich einem Werk der bildenden Kunst die Anregung zu seiner Erzälung Herodias zu danken, hat aber einerseits außer Wilde und den vielen französischen Malern auch dem bedeutsamen deutschen Plastiker die Idee zu seiner Gestalt eingegeben. Das erste in Stein vollendete Werk Klingers ist diese Salome. Auf ein bestimmtes Modell, auf eine französische Kokotte, geht dieser

E. Epple

Kopf zurück. Wie also in früheren Jahrhunderten und auch bei Leubach, Regnault u. a. ebenfalls eine porträtmäßige Gestaltung unseres Temas. Das Urbild dieser Salome ist uns in einer Bleistiftzeichnung erhalten.

Das war schon eine jener Salomes, wie man sie auf den Boulevards herumlaufen sieht: die Lippen von Sinnlichkeit geschwellt, die Augen voll kühler Berechnung und kalter Härte, das Hütchen kokett auf das niedliche Köpfchen gesetzt. Diesen Kopf hat Klinger für seine Salome umgestaltet. Freilich, in dieser Umgestaltung liegt ja gerade das Meisterstück von Klingers Werk. Wie ist hier die selbstische Gier, die lauernde Siegesgewißheit, der zielbewußte Kaltsinn wiedergegeben, der, ohne mit der Wimper zu zucken, über die Leichen derer schreitet, die gegen diese Übermacht ankämpfen wollten. Dazu die bleichsüchtige übernächtige Sinnlichkeit, die schattenumflorten Augen, die dem weichen ovalen Gesicht so eine merkwürdige Note geben! Das sinnliche Lippenpaar, wie die eigenartige Frisur kommen in der Profilstellung noch besser zur Geltung. Der Hals ist frei, der ruhige Schwung der Gewandung wird von einer Kamee auf der linken Schulter gehalten. Die Arme mit den echten kräftigen Bildhauerhänden sind in gerader Richtung vorne übergelegt. Der ganze Aufbau hält sich streng im gleichschenkligen Dreieck. Die Ecken der Basis hat der Meister gar seltsam zu betonen gewußt: am einen Ende ist mit aufgerissen emporblickenden Augen der Kopf vielleicht eines verträumten Schwärmers zu sehen, am anderen der eines alten Wollüstlings. Beiden hat dieser lauernde Sfinx das Blut aus den Adern, das Mark aus den Knochen gesogen, beider Leben verwirkt und die Häupter mit einem freundlichen kühlen Lächeln als Zeugen des Triumfes aufgepflanzt — die Schwester von Rops „pariserischer Maske". Auch bei dieser Schöpfung hat es Klinger nicht bei der ruhigen Einfachheit eines plastischen Kammermusikstils gelassen; auch hier hat es ihn gedrängt, den ganzen Farbenreichtum der Instrumentation eines modernen Opernorchesters aufzubieten. Das Übergewand Salomes ist bläulich geädert, hymettischer Marmor aus der Campagna ist dazu verarbeitet. Pentelischen Marmor hat der Meister für Kopf und Brust sowie die Hände genommen, Hals und Arme sind leicht abgetönt. Der alte Lüstling ist aus afrikanischem, der junge aus bemaltem kararischem Stein gehauen. Die eigentümlichste Wirkung erzielt Klinger mit den seltsamen Katzenaugen aus dunklem Bernstein, deren unbeschreibbarer Glanz sich von dem dunkelbraunen Haar noch besonders gut abhebt.

Karl Burger

Fritz Klimsch hat ohne engere Beziehung zu unserem Tema einen anmutig und in weichen fließenden Umrissen gearbeiteten Akt als Salome bezeichnet.

Eine treffliche plastische Arbeit von einer canovianischen Leichtigkeit und Gefälligkeit der Linienführung. Sinnend hat sie das Haupt auf die eingebogene Linke gestützt, während die Rechte das bis zur Hüfte aufgeraffte Gewand hält.

Hat Klimsch in seiner Marmorskulptur Salome in sinnender Ruhe gestaltet, so hat dafür Max Valentin in seiner Bronze einen Augenblick aus dem Tanz festzuhalten versucht.

Valentins Figur ist mit Salome auch nicht enger verwandt als Klimsch' Gestalt. Bei beiden verrät der entblößte Oberkörper tüchtige,

doch stets jugendlich weiche Behandlung. Mit der Linken zieht sie den Schleier über die linke Schulter, die Rechte hält dessen anderes Ende in schwungvoller Bewegung vom Körper ab. Der Eindruck der drehenden Tanzbewegung um die senkrechte Mittelachse wird geschickt vermittelt.

In engere verwandtschaftliche Beziehung zu unserem Tema hat der aus Tirol stammende Bielefelder Bildhauer Hans Perathoner seine Salome gebracht.

Die jugendliche kräftige Tänzerin hat eben alle ihre Schleier fortgetanzt; nur den letzten hält sie noch mit der Linken, der sich in wirbelnder Bewegung ums rechte Bein geschlungen hat. In geradezu schreiendem Gegensatz zu der ruhigbelebten Linie, die vom linken Fuß die rechte Körperseite hinaufläuft, steht die schrille Betonung, in der sich der Oberkörper links zurückbeugt. Wie ein Wollustschrei klingt dieser grelle Akzent, und wenn wir aufblicken, küßt Salome Johannis Haupt, küßt es mit aller Inbrunst selbstvergessener Sinnlichkeit. Alle Muskeln des rechten Armes sind angespannt, den mehr malerisch als bildhauerisch behandelten Kopf des Heiligen fest an die schwellenden Lippen zu drücken.

Emil Epple nähert sich mit einem Relief der Welt Klimschens.

Ein efebenhaft jugendlicher Körper, kniet Salome, ein Akt von zuckersüßer Weichheit, auf dem linken Bein, den ruhigen Schwung ihrer Linien bestens zur Geltung bringend. In der bekannten Stellung streckt sich linker Arm und linke Hand nach dem Haupt des Täufers aus, wogegen die Rechte in gezierter Haltung erhoben ist. Das Gesicht umspielt ein halb wollüstiges, halb naiv verdorbenes Lächeln.

Hans Dammann hat unser Tema wieder von einer ganz anderen Seite, in einem ganz anderen Stil angepackt. Zeigt uns Perathoner Salome in der malerischen Bildhauerei von heute und gestern, so Dammann im strengen ägyptischen Stil von ehedem. Salome als weicher, fast allzu weicher Akt kniet sitzend auf einem Unterbau vor dem Haupt.

Wie abwehrend hat sie in edler Haltung die Linke ausgestreckt; die Rechte ist über das müde Haupt gelegt, so daß von der Ellenbogenspitze eine schön gegliederte Linie in die weichen Formen der Hüfte hineinläuft. Ein schleierartiges Tuch windet sich vom linken Arm rückwärts zum Haupt Johannis vor, ägyptisch streng stilisierte Faltenwürfe beleben den Sockel. Auch sonst hat Dammann offensichtlich ägyptisch zu empfinden sich bemüht, man betrachte nur die Haare und Frisur Salomes. Und die

Hans Dammann
Mit Genehm. der Neuen Photogr. Gesellschaft Steglitz

herbe Strenge dieser Formen suchte er wol durch eine übercanovianische Weichheit der Modellierung zu mildern. Kaum, daß ein paar leise Schatten das Rippenskelett andeuten.

Als allerjüngste bildhauerische Schöpfung sei noch ein Salomemodell beigegeben, das in der brutalen sinnlichen Art der Auffassung in der Plastik kaum seines gleichen hat. Mit gespreizten Beinen läßt K. Burger seinen Salomeakt daknien, das abgeschlagene Haupt liegt zwischen den Schenkeln. Sein Anblick hat Salome nahezu gebannt; fest und angestrengt blickt sie nach dem Haupt. Eigenartig, wenn auch unfrei und gemacht, wirkt die Stellung der Arme und Hände.

Von andern Bildhauern, die in unseren Tagen der Herodiastochter Form gaben, seien genannt aus Deutschland E. Beyrer, F. Christ, H. Hahn und R. Marcuse; aus Frankreich Barreau, Bernstamm, Convers (u. a. auch auf einem Medaillon), Cordier, Devillez, Frau Ferrandy, Fournier, Hulin, Pépin, Raissignier, Salières, Schoenewerk und G. Wagner. —

Zum ersten Male auf dem Gange unserer Wanderung sind wir jetzt an den Punkt gelangt, wo fast alle Gattungen der musikalischen Kunst eine Salomegestaltung aufweisen. Ja, mit Ausnahme reiner Kammermusik ist von jedem Zweige der Kunstmusik eine Arbeit zu erwähnen, die zu Salome in irgendeiner Beziehung steht.

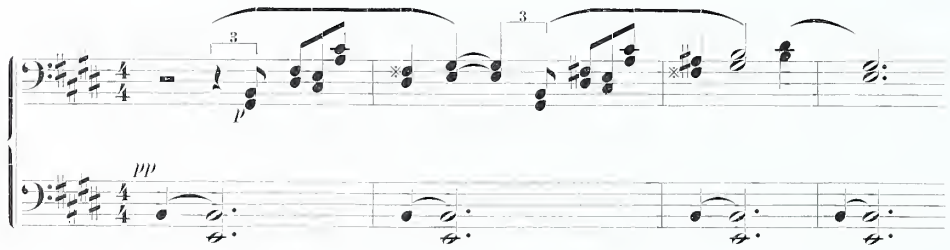
Das obenerwähnte Gedicht Gottfried Kellers hat Johannes Brahms als 8. Lied im 69. Werk vertont, so daß also sogar im Lebenswerk dieses knorrigen Großmeisters der Name Salome nicht fehlt. Auch das Liedwerk Wilhelm Jordans enthält einen Salomegesang.

Die valse orientale als salongemäßes Schundstück durfte bei der großen Salomebewegung um die Wende des Jahrhunderts nicht ausbleiben. Archibald Joyce hat in seiner „Vision de Salome" 1909 dafür gesorgt, daß diese Lücke nicht offen bleibt.

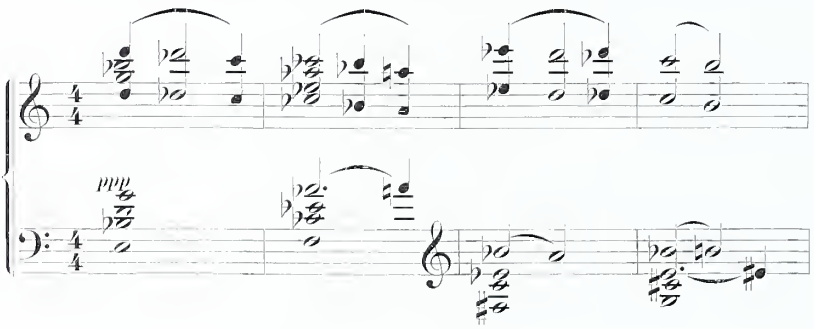
Es ginge auch nicht mit rechten Dingen im Musikleben zu, wäre die sinfonische Dichtung Salome ausgeblieben. Ist es Zufall, daß es gerade ein stammverwandter Vetter Joyces, daß es der Amerikaner Henry Hadley ist, der sich der Aufgabe von Salomes sinfonischer Verarbeitung unterzogen hat?

Als 55. Werk erschien im Jahre 1906 Henry Hadleys Tondichtung für großes Orchester „Salome". Eine kurze nüchterne Inhaltsangabe von

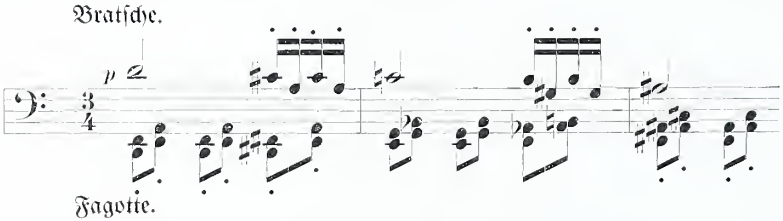
Wildes Trauerſpiel iſt ihr vorangeſtellt; die Muſik ſelber ſchildert die Hauptereigniſſe des Dramas mit fauſtſicherer Hand in blendender äußerer Aufmachung, ohne freilich immer tief überzeugend zu wirken. Durch die Mondnacht dringt wie leiſes Liebesſehnen der einſame Geſang des Engliſchhorn:



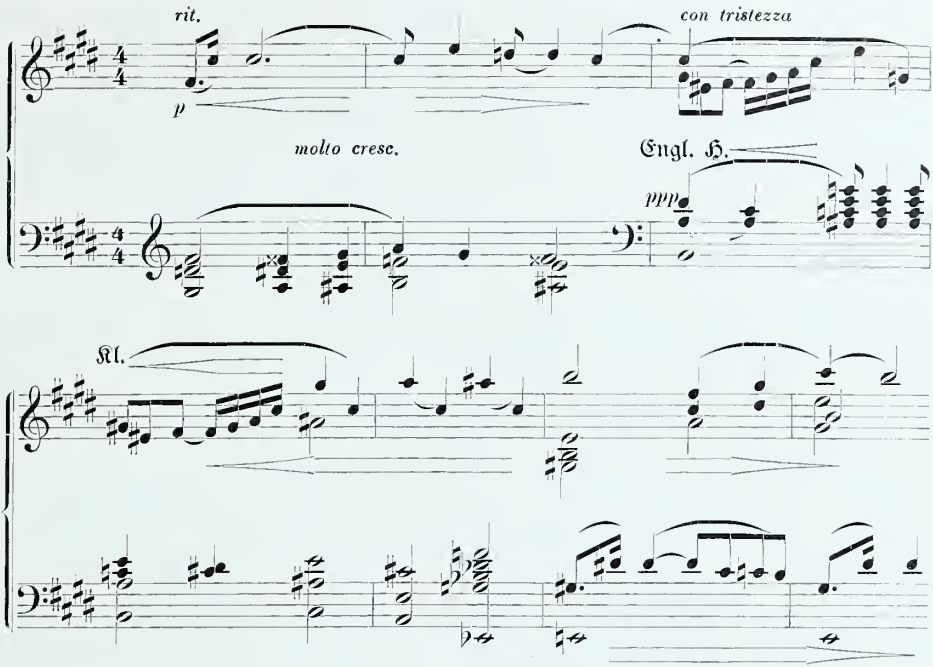
In mächtigen Poſaunentönen redet nach einiger Zeit der Täufer mit gewaltiger Stimme. Salome horcht; die Violinen laſſen darüber keinen Zweifel:



Alles Liebeswerben iſt umſonſt. Die Ruhe der Mondnacht kehrt wieder, bis Herodes erſcheint und Salome tanzt:



Und dann, dann küßt ſie das Haupt, küßt es mit der Inbrunſt aller Sinnlichkeiten:



Was in Wort und Tat der Engländer nicht vertragen konnte — in der erdenreſtbefreiten Sprache der Muſik ahnt er nicht, was ihm zugemutet wird. D. h. nein. Sie küßt es nicht. Ausdrücklich ſagt das Programm: „Salome ſtreichelt und liebkoſt das Haupt und haucht Liebesworte in ſein taubes Ohr.“ Alſo will es die engliſche Zenſur.

Ohne gerade durch eine auffallende Eigenart, durch eine ſtark betonende perſönliche Sprache zu feſſeln, iſt dem Werk doch eine ſehr tüchtige Mache nachzurühmen.

Ganz zurückgegangen iſt dafür in unſerer Zeit die Literatur der Täuferoratorien. Einzig Karl Mengewein vertritt dieſen Kunſtzweig mit ſeinem 1892 aufgeführten Werk.

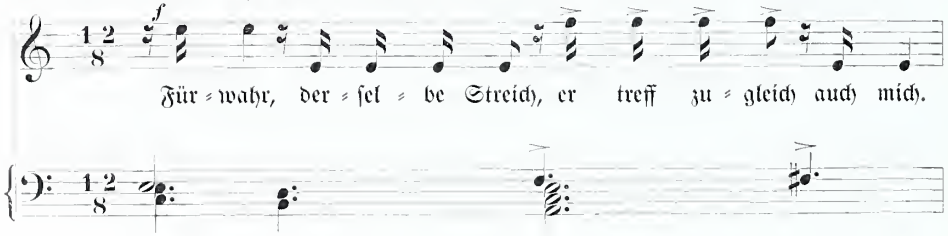
Gehen wir zu den Bühnenwerken. Ein Tanzdrama Salome ſtammt natürlich abermals aus der Feder eines Sohns Albions. Granville Bantock, der ja in ſeinem ganzen Schaffen eine Vorliebe für literariſche Anregungen bekundet, brachte im Herbſt 1907 in Berlin dieſes Werk heraus, ohne damit weitere Beachtung auf ſich zu lenken.

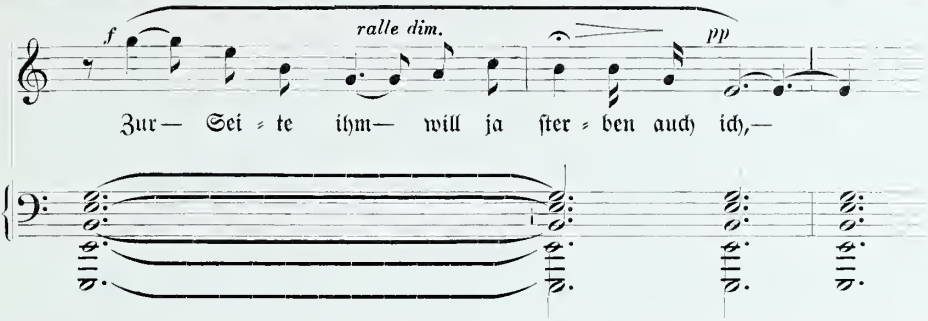
Wie zu d'Annunzios Francesca da Rimini lieferte Gabriel Pierné auch zu Wildes Drama eine kleine Bühnenmusik für das Sarah-Bernhardt-Teater. Ein Ballett de Salomé von Pierné zu einem Bühnenbild von Armand Silvestre und Henry Meltzer erschien mit Loïe Fuller in der Hauptrolle im November 1895 in der Comédie parisienne. Neuerdings hat auch noch Alexander Glazunow eine Bühnenmusik zu Wildes Drama geschaffen; Vorspiel und Musik zum Tanz, die heuer in der Pariser Saison erklang.

Die Großmacht der musikalischen Welt von heute ist die Oper. Und es ist ein bezeichnendes Zeichen, daß es ihr gerade in unserer Zeit vorbehalten blieb, Salomes Gestalt auf die weltbedeutenden Bretter zu bringen. Ein Franzose — natürlich! — ist vorangegangen: Ambroise Thomas' Schüler Massenet mit seiner Oper „Herodiade", die ihre Uraufführung schon 1881 erlebte.

Den Text zu dieser Oper in drei Akten und sechs Bildern haben P. Milliet und H. Grémont geliefert. Salome, die ausgesprochene jugendlich dramatische Sängerin, verehrt den Täufer inbrünstig als Heilsbringer; in Jerusalem finden wir sie, wo sie vergeblich nach der entlaufenen Mutter sucht. Dagegen ist für Herodes den König der Besitz der schönen Nichte das Glück seines Lebens. Johannes hat Herodias auf dem Weg in die Wüste gestellt und ihr ungeschminkt seine Meinung gesagt. Nun verlangt sie als Rache sein Haupt. Das dürfe Herodes ihr nicht abschlagen: hat sie doch ihm zuliebe Land und Kind verlassen. Auch sie beschwört ihn bei den Tagen vergangener Liebe, seliger Zweisamkeiten. Als aber der Täufer selber im Palast erscheint, machen sich die beiden schleunigst aus dem Staub. Nur Salome freut sich, den Herrlichen wiederzusehen; sie liebt ihn in frommer Scheu und möchte immer um ihn sein, sein Wort zu hören. Doch Salome selber wird von Herodes geliebt; in einer langen Arie singt er sie darob an. Und um die Verwirrung voll zu machen: Herodias hinwiederum liebt nur den König, nur ihn. Also überall die Liebe am falschen Ort.

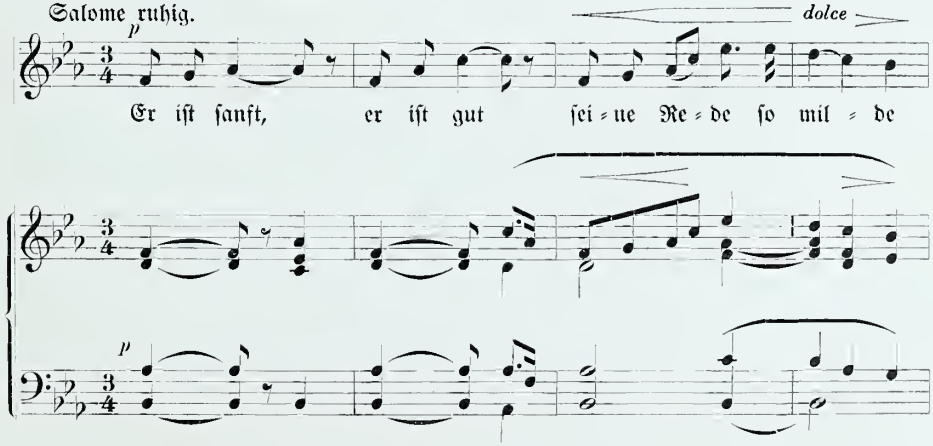
Als vor versammeltem Hof über Johannes Gericht gehalten wird, erklärt Salome, daß sie mit dem Täufer sterben wolle:



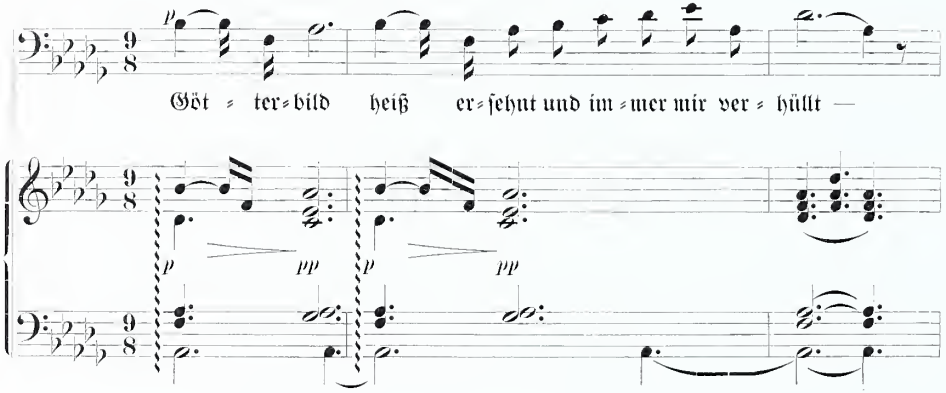


Und als der Täufer verlassen im Gefängnis sitzt, kriegt er es doch noch mit der Liebe zu tun. Draußen wird unterdessen das Festmal gefeiert. Die Tänze führt hier natürlich das Ballett aus, ägyptische, babylonische, gallische, fönizische und abschließende Reigen gibt es. Plötzlich, d. h. eben nach Abschluß der Wadentriller usw., stürzt Salome herein, den Dolch im Gewande. Noch einmal fleht sie um des Täufers Leben. Vergebens. Da zückt sie vor Herodias den Dolch gegen sich selber, als der Henker zum Zeugen seiner blutigen Tat nicht das Haupt — die Empfindsamkeit hat ja seit den Misterienspielen große Fortschritte gemacht —, sondern nur das bluttriefende Schwert vorweist.

Massenet ist der hochbegabte Schüler Thomas', und wenn man will auch Meyerbeers. Willig gehorcht ihm die Feder, nie kommt er in Verlegenheit, wenn es gilt, eine scharfe dramatische Betonung hinzusetzen, eine einschmeichelnde süße Melodie wirkungsvoll auszugestalten. Die mit Recht berühmte Auftrittsarie Salomes, in der sie von ihrer Schwärmerei für den Täufer singt, ist ein glänzender Beweis dafür:



Auch die Töne, die Massenet beispielsweise für Herodes' Liebe zu Salome anschlägt, beweisen sein nieversagendes Können:



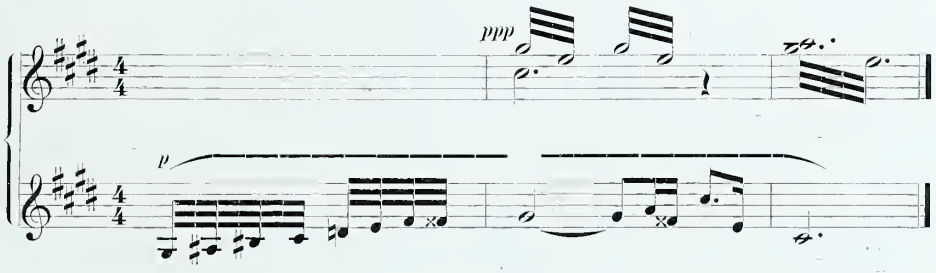
Eine lyrisch-dramatische Szene brachte vier Jahre später, 1885, M. William Chaumet in Paris heraus, die aber so wenig wie Georges Boyers Oper „Herodes" im Jahre 1892 von Bordeaux aus ihren Weg machte.

Auch D. Giocondo Finos Oper „Il battista" (azione sacra in 3 atti e 4 quadri) zu dem Textbuch Savino Fiores blieb ein italienisches Saisonstück des Jahres 1906, obwol darin außer dem Täufer und Christus Salome und Herodias größere Rollen zugedacht sind. Größeren Eindruck machte die Musik des geistlichen Herrn vor allem in einen größeren Chorsatz zu Beginn des zweiten Aktes, der regelmäßig bis verlangt wurde. Aber Finos Werk blieb der Erfolg so wenig treu wie A. Mariottes, des Lyoner Professors, Vertonung von Wildes Salome, die weder auf dem französischen noch fremdländischen Spielplan heimisch werden konnte. Wenn auch weiterhin nicht bekannt geworden, ist ein Salome-Bühnenwerk erwähnenswert, in dessen Vater- und Mutterschaften sich als Textdichter Graf Robert d'Humière, als Musiker Florence Schmitt, als Tänzerin die schon genannte Loïe Fuller zu teilen haben. Serpentinen- und Schlangentänze gabs da zu sehen, und am Schlusse wandelte sich Fuller-Salome gar in einen Pfau. 4500 Pfauenfedern waren zu dieser Verwandlung nötig. Wer denkt nicht an das alte Teaterspiel, wo Salome schwanzen soll wie ein Pfab?

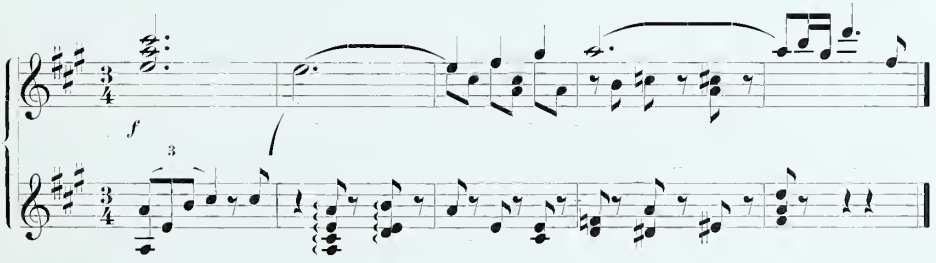
Mit der Musik zu Wildes Salome nicht nur den Meisterwurf eines

begnadeten Künstlerlebens zu tun, sondern damit ein ragendes Werk für gegenwärtige und kommende Zeiten zu schaffen, war nur einem Größeren, einem ganz Großen vergönnt: Richard Strauß. Er wirkte die Tat, wie sie die Welt Wildes brauchte, er wob die Gewande, wie sie den Gestalten Wildes nötig waren. Denn Strauß brachte neben dem vollendeten technischen Rüstzeug für den musikalischen und instrumentalen Ausdruck die fiebernde Feinnervigkeit mit, in der die letzten äußersten Verästelungen Wildescher Sinnen- und Nervenenergie nachzittern und ausklingen konnten, und dann trotz und vor alledem ein urgesundes frohes Musikantentum, das von keiner bleichsüchtigen Blässe angekränkelt war. Nur wer dieser drei Gaben Herr und Meister war, konnte das gewaltige Werk schaffen und hinstellen, der eigenen Zeit zum Spiegel, der späteren zum Vorbild. Was für Wagner der Tristan, ist für Strauß die Salome.

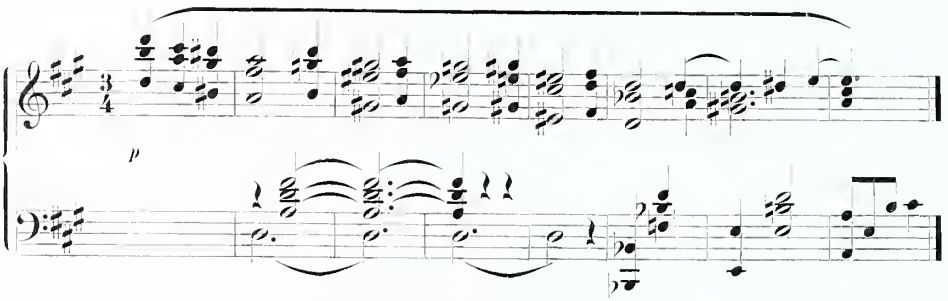
Für die Figur der Salome erfand der Tonsetzer zwei Themen; das eine



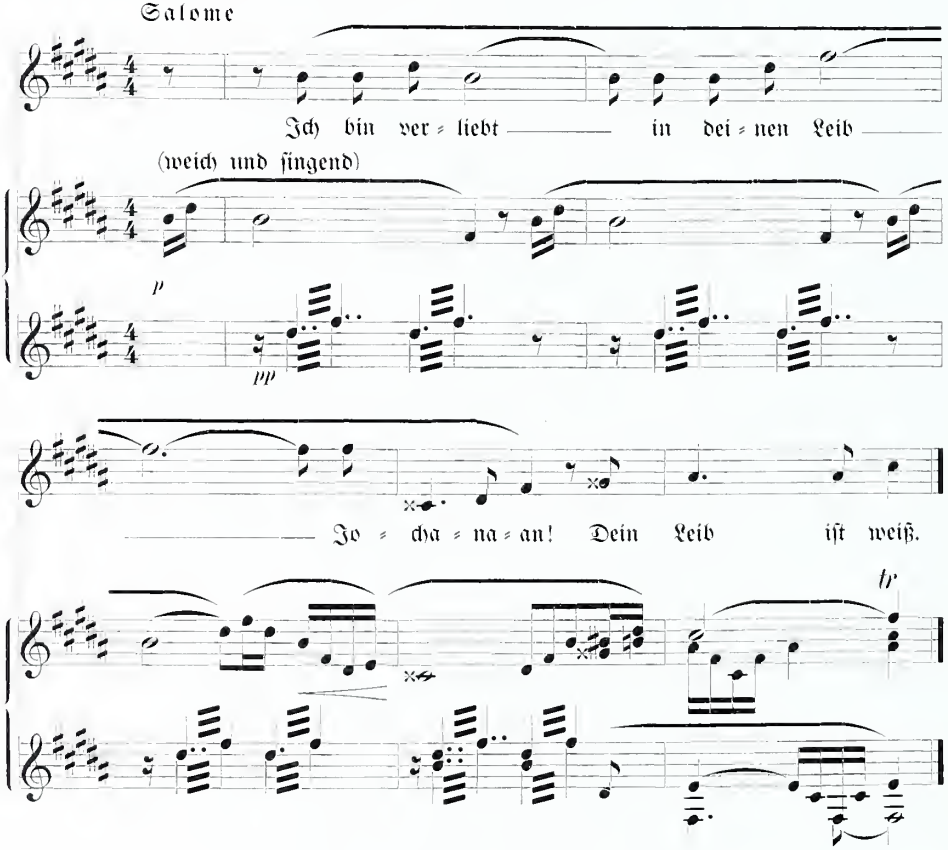
ist in seiner prickelnden Unruhe gewissermaßen das Leitmotiv der Oper, während das andere



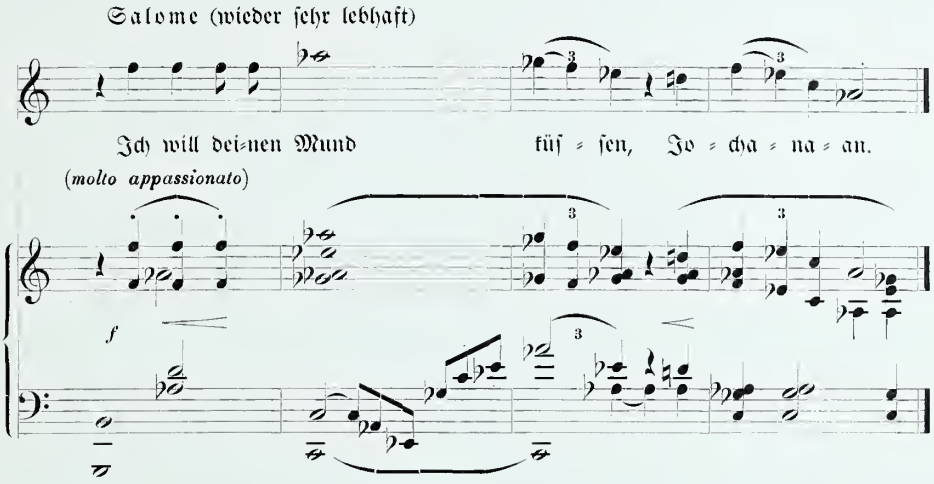
vor allem auf die Persönlichkeit Salomes und ihr Auftreten bezogen ist. Die linden Lüfte kühlender Nachtluft, die Salomes Wange umkosen, faßt Strauß in die Musik



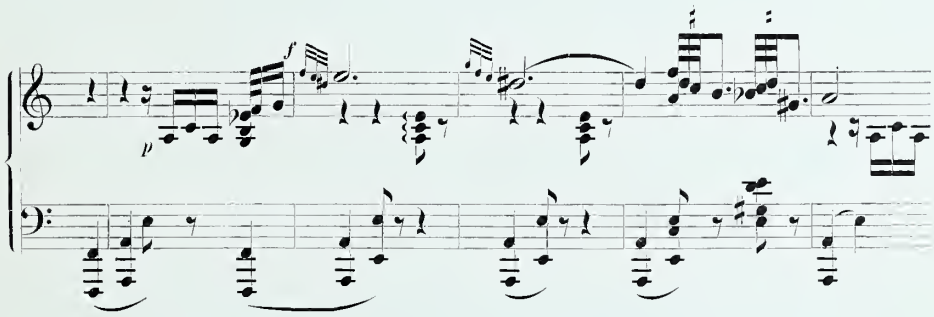
Motive nicht nur von plastischer Anschaulichkeit, sondern vor allem auch von sinnlicher Bannkraft begleiten Salomes Liebeswerben:



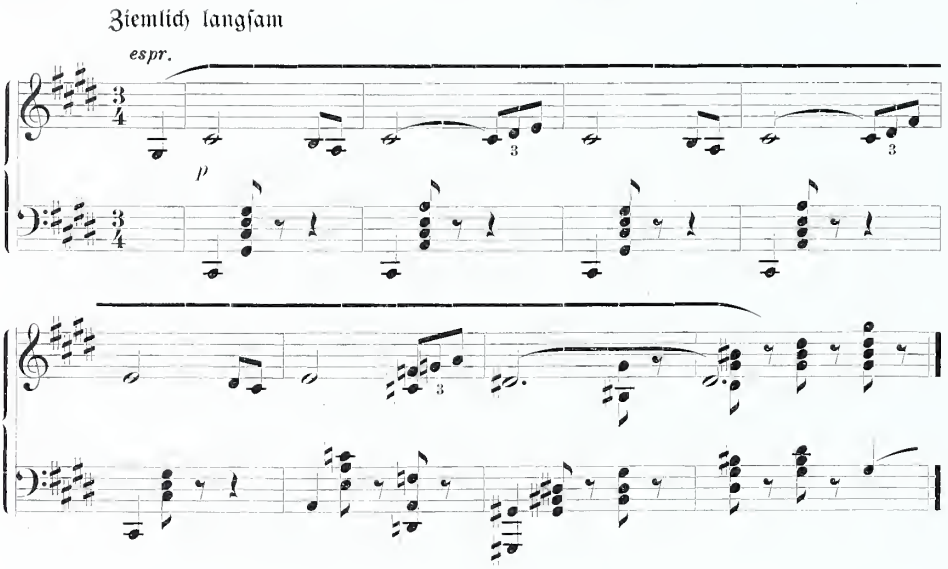
Immer stärker rollen die Fluten, immer voller rauschen die Tonmassen daher, immer brünstiger wird das Liebeswerben Salomes bis zum ergreifenden Höhepunkt:



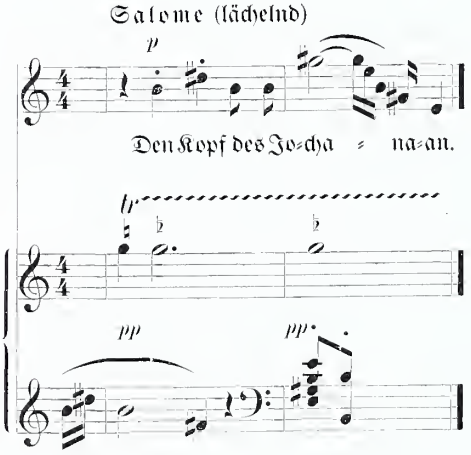
Seltsame, exotisch klingende Weisen, denen Ganztonfortschreitungen und Chromatik eine merkwürdige Färbung geben, leiten Salomes Schleiertanz an:



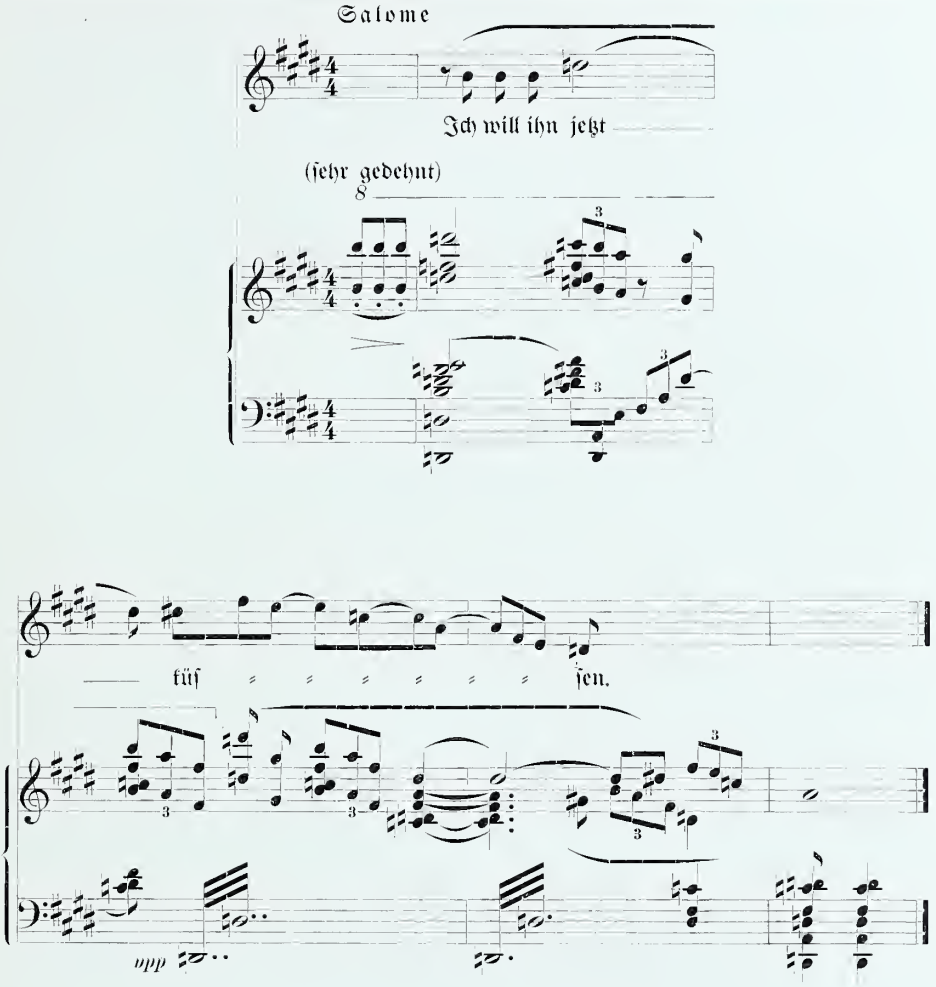
Bald lassen die Violinen eine volle saftige, gesättigte Melodie auf der G-Saite erklingen:



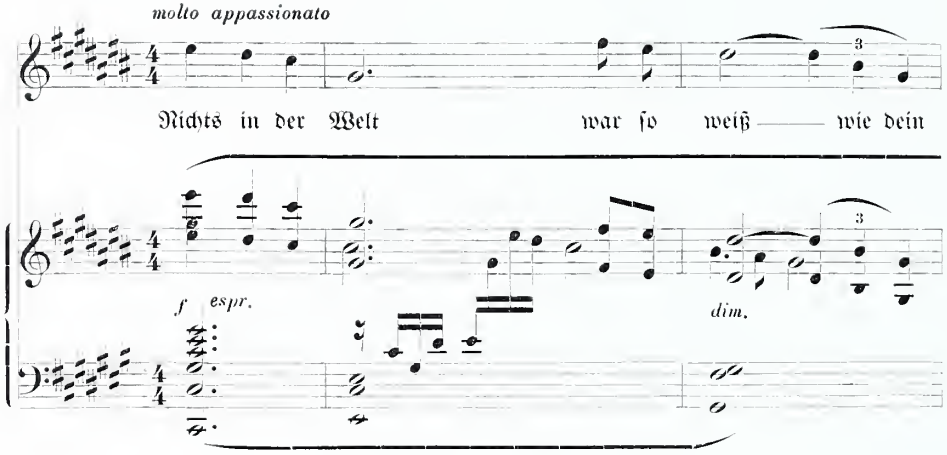
Und nun stellt sie ihre Forderung; man denkt unwillkürlich an die Eysoldt, die der Tonsetzer dabei vielleicht im Auge gehabt hat:

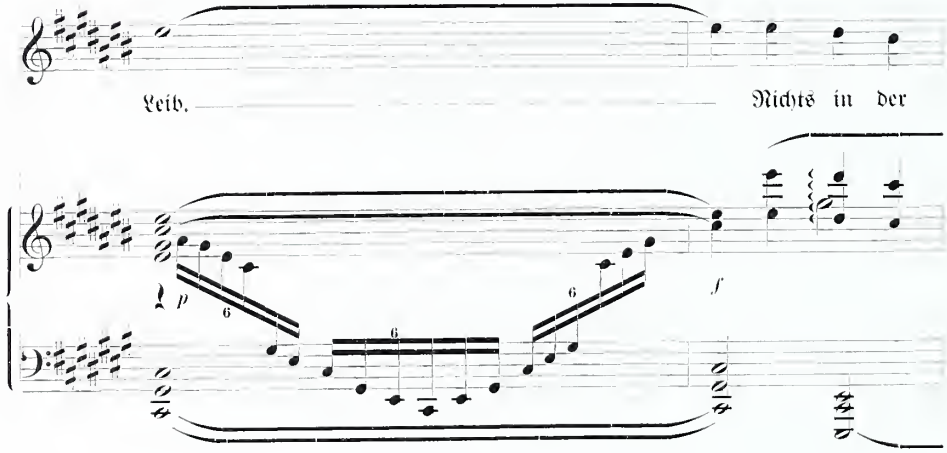


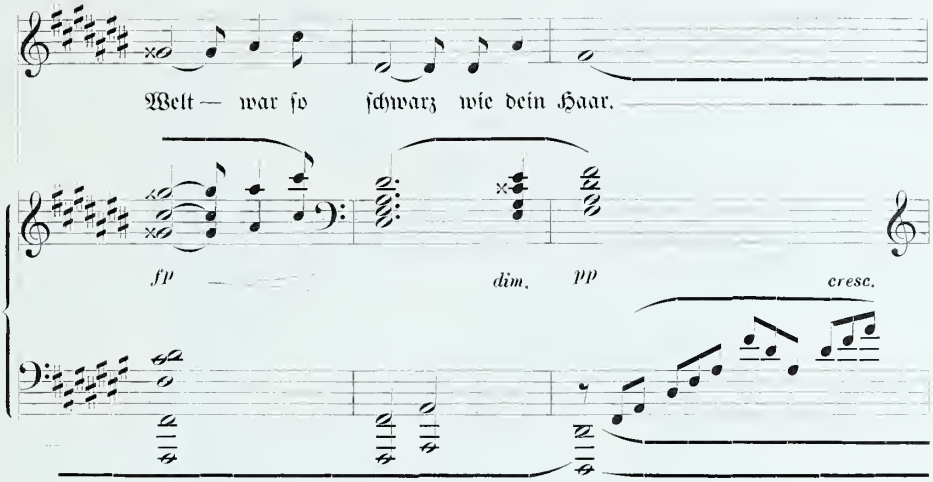
Sie ist am Ziel ihrer Wünsche; sie hat, was sie so heiß begehrte:

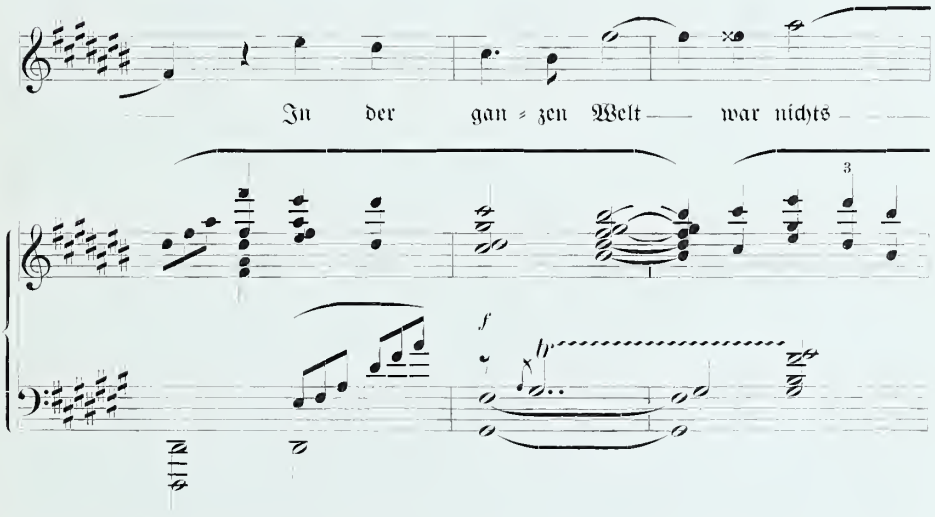


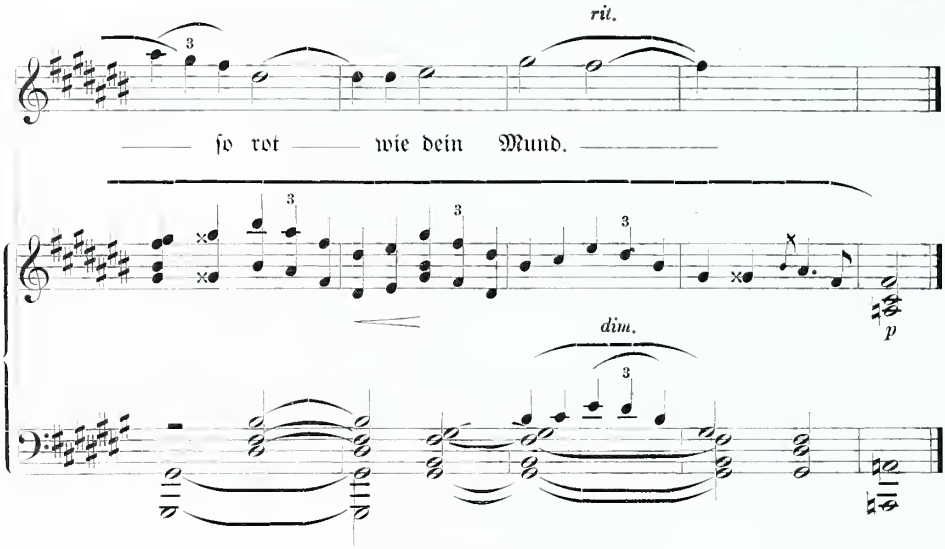
Von zuckenden Lippen und züngelnden Küſſen erzälen dieſe Töne voll glühender, ſinnbetäubender Gier. Aus dem Vollen und Tiefen ſchöpft der Tonſetzer für die ſinnlichkeitdurchzuckten Töne des Abgeſangs, allen unvergeßlich, die einmal die herrliche Pracht dieſer Melodien und Harmonien ausgekoſtet haben:


molto appassionato
Nichts in der Welt war so weiß — wie dein
f espr.
dim.


Leib. — Nichts in der
p
f


Welt — war ſo ſchwarz wie dein Haar.
fp
dim.
pp
cresc.


In der gan = zen Welt — war nichts —
3
f



Ein paar Schickſale, die Strauß' Meiſterwerk im Ausland betrafen, ſind zu köſtlich, als daß ſie nicht mit ein paar Worten angedeutet werden ſollten. Aus Rußland iſt die Vierfürſtentochter ganz verbannt; in Amerika rief ſie beim erſten Auftreten eine ſolche Entrüſtung hervor, daß ihr dort der Boden ebenfalls zu heiß wurde. Auch die Wiener Hofoper blieb ihr verſchloſſen. Und ſelbſt in London hätte ſie ihre Reize nicht zeigen dürfen, wenn nicht aus der luſtbetörten Jungfrau ein ſittſam Bürgermädchen geworden wäre. Da werden die Juden zu Gelehrten, Johannes zum heidniſchen Mattanea, die Äpfel zu Sternen, der Wein zum Mond. Und auch ſonſt ward noch manch giftiger Miſchmaſch in den engliſchen Kunſtkellern vollzogen. Im Lande Albions wird nicht geküßt, das haben wir oben ſchon erfahren; da wird nur in den Tod gefolgt. Und von Liebe gar zu reden! Das geht nicht an! Mit einem dürftigen Segen muß die verarmte Herodiastochter im grauen Londoner Nebel vorliebnehmen und genug haben. Und ſie wird wol auch wirklich genug davon haben.

Eine recht alberne Veralberung iſt die parodiſtiſche Oper nebſt einem Vorſpiel „Die luſtige Salome" von P. Filncius. Uber die elendeſte Operettenbühne wird ſie da an den Haaren geſchleift. Ganz luſtig iſt der Einfall, daß Herodes den Johannes deshalb nicht hergibt, weil er

V. Bithorn
Karikatur auf Richard Strauß
Mit Genehm. Breitkopf & Härtel Verlag, Leipzig

Herodias mit seinen Schimpfereien immer ärgert: Salome bekommt aber anstatt des männlichen Hauptes einen ganzen Mann, den Marabot, und ist damit wol zufrieden. Damit der Kopf aber doch nicht fehlt, wird das herodianische Hochzeitsgeschenk in Gestalt des alten Schweinskopfes aus der „Fledermaus"-Operette zur allgemeinen Belustigung überreicht.

Da sind die beiden Karikaturen auf dem Schöpfer der musikalischen Salome viel lustiger. Auf der einen von W. Bithorn dirigirt Strauß —

so unstraußisch — im Schweiße seines Angesichts sein Meisterwerk und Salome kommt splitternackt dahergelaufen mit dem wildblickenden Täuferhaupt auf der bluttropfenden Schale. Strauß in höchster Begeisterung hält wie abwehrend die eine Hand vor Salome, das Pult wackelt, die Partitur fällt und durch die Luft fliegen die Totenköpfe daher.

Glücklicher ist die ältere Karikatur auf Strauß, die E. Garvens geschaffen hat. Da ist aus dem Meister selber eine Salome geworden: sein eigenes Haupt hält der Befrackte. Blutstropfen in Gestalt von tiefen, allzutiefen Noten träufeln von der Platte herab oder spritzen aus der Schnittfläche am Hals, hoch, wie nur aus irgendeiner Klarinette hervor, also, daß Strauß Schöpfer und Geschöpfter in seiner Person ist.

E. Garvens
Karikatur auf Richard Strauß

14

Rück- und Durchblick

Vom punischen Lustknaben des Flaminius und Livius bis zur namenlosen Tochter der Herodias und des Markus — das war die erste Wandlung, die Salome in der Literatur durchzumachen hatte. Die römische Raupe, die bereits eigener Selbständigkeit und Freiheit genoß, mußte sich erst noch in die willenlose griechische Larve einspinnen, ehe aus ihr in langwieriger Entwicklung der farbenprächtige moderne Schmetterling Salome herausflattern konnte. Stück um Stück mußte in langsamem Wachstum hart und schwer heranreifen, und selbst römischen Redelehrern gebührt Anteil und Nennung an diesem allmäligen Werden: Albucius Silus führt als erster den Tanz ein, Portius Latro läßt zuerst die Enthauptung draußen geschehen.

Die Kirchenschriftsteller konnten in den wesentlichen Grundzügen nicht über die Linien und Grenzen hinausgehen, die ihnen vom Evangelium gesteckt waren. Je nach der Ergiebigkeit ihrer Fantasie oder der Stärke ihrer Leidenschaft oder auch nach der Gründlichkeit ihrer religiösen Bildung statteten sie den oder jenen Teil der biblischen Erzälung, der ihnen besonders lag, reicher und umfänglicher aus. Von Justinus und Origines führt die kirchliche Literatur über Ambrosius und Hieronymus, Basilius und Ceramäus herauf zu Abraham a Santa Clara und noch weiter zu Stabell und Innitzer, in deren Werken ja Salome allemal nur in der Gefolgschaft Johannes des Täufers ihr Dasein und ihre Daseinsberechtigung fristen kann.

In der lyrischen Dichtung begegnet uns Salome eigentlich erst in der neuen Zeit, so man von dem Hymnus Jakobs von Sarug, der ja doch eigentlich Johannes gewidmet ist, absehen will. Von der lustigen Filippine Engelhardt gehts zum zweiten Romantikergeschlecht, zu Mallarmé und

Banville, denen aus der jüngsten Zeit noch Schaukal, Bulcke, Marie-Madeleine nachzureihen wären.

Von epischen Fassungen ist als die bedeutendste alte in gebundener Sprache die Heliand-Dichtung zu nennen, die weithin auf einsamer Höhe ragt. Erst mit Heine kam Salome und mit ihr die altdeutsche Legende wieder zu Ehren. Und selbst dann schickte die folgende Zeit nur wenige und spärliche Werke nach; die Namen Lauff und Bruns, Kasprowicz und Held wären noch am ehesten zu nennen. Freilich hatten sich mittlerweile Roman und Novelle durch glänzende Namen und herrliche Leistungen, durch Heyse einerseits, Gutzkow und Flaubert andrerseits des gehaltreichen Stoffes bemächtigt.

Bis ins 2. Jahrhundert hinauf lassen sich die Profetenspiele, die Vorläufer unseres Dramas, zurückverfolgen. Leider sind die frühesten Bearbeitungen der Johannestragödie erst ein Jahrtausend später nachweisbar und von Salome als treibender Gestalt wissen wir erst aus dem ersten Frankfurter und Kreuzensteiner Passionsspiel. Hier wie auch in den später entstandenen Volksspielen ist jedoch die Zeichnung der Salome im großen und ganzen im Rahmen des biblischen Bildes gehalten. Einen Schritt weiter tut Salome bei Hans Sachs, wo sie nicht nur als folgsames Schäfchen, sondern schon als listige Schlange in den Gang der Handlung einzugreifen sucht. Das Drama, das Salome zum Mittelpunkt machte, konnte aber erst geschrieben werden, als der alte Stoff durch zalreiche verschiedenartige literarische und künstlerische Behandlungen leicht knetbar und schmiegsam gemacht war. Wildes Drama ist ohne die Vorarbeiten Heines und Flauberts, Mallarmés und anderer nicht denkbar.

Die bildende Kunst hält im wesentlichen gleichen Schritt mit dem Entwicklungsgang der Literatur. Die Miniaturmalerei hebt mit Herodias-Salome aus Sinope an, erklimmt nach einiger Zeit in den köstlichen Tanzdarstellungen der Reichenauer Schule, des englischen Psalters ihren künstlerischen Höhepunkt und begnügt sich späterhin in mehr kirchlichem Sinne mit der Darstellung der Enthauptungsszene. Die bis jetzt älteste Schilderung des Tanzes findet sich im Evangeliar von Chartres aus dem 9. Jahrhundert.

Kommen die Wandmalereien, unter denen namentlich eine deutsche zu Wienhausen eine prächtige Tanzszene gibt. In Italien zog man es zunächst nach dem Vorbild, das Giotto gegeben, vor, ein Festmal, an

dem wenig Personen teilnehmen, mit dem andeutenden Tanz und der Überreichung des Hauptes zu schildern. Erst die folgenden Jahrhunderte lösten diesen Bann, und Masolino, vor allem aber dann Lippi und Ghirlandajo zauberten im Quattrocento ihre großen Festgelage auf die Wand. Im Norden liebte man es zu dieser Zeit mehr, die Szene der Enthauptung und der Überreichung des Hauptes an Herodias zu schildern. Darin hielt man hier auch im folgenden Jahrhundert fest, wo sich aber in Italien von ein paar berühmten Ausnahmen, wie del Sartos herrlichen Wandzeichnungen, allmälig die porträtartige Salomemalerei entwickelte, die bald auch das nordische Kunstschaffen entscheidend beeinflussen sollte. Den Wendepunkt bezeichnet man vielleicht am besten mit dem Namen Leonardo. Die lombardische und venezianische Schule wetteiferten geradezu miteinander, in Salomeporträts klassische Gestalten unvergänglicher Frauenschönheiten zu geben. Cesare da Sesto und Luini, Veneto, Tizian und Bonifazio! Wenn solche Meister in die Arena treten, verlebt die Kunstgeschichte des Unvergänglichen ihre fetten Jahre. Das Barock brachte noch ein mächtiges Aufleuchten gewaltiger Schönheit in Dolcis Bild und bald gewinnt der Naturalismus in mehr oder weniger kraftvollen Enthauptungsbildern die Oberhand. Fast will es scheinen, als ob jetzt das Interesse der Maler von Salome auf den Akt des Henkers und des Heiligen hinüberglitte. Das große Gastmalsbild feiert bei Rubens eine letzte Auferstehung. Das Rokokozeitalter führt in Tiepolo das Enthauptungsbild, in Stuber das Porträt weiter in die moderne Zeit herüber, in der Puvis de Chavannes eine der letzten Hinrichtungen malt. Auch dem orientalischen Genrebild, wie es W. Moreau oder Chalon pflegte, sollte nicht die Zukunft gehören. Wir haben ja gesehen, wie Salome immer mehr, wenn auch ganz langsam, von einer einzelnen Gestalt zum artbezeichnenden Gattungsbegriff aufsteigt. Und da war es bei den neu gesichteten ungeahnten Möglichkeiten nur eine natürliche Folge, daß Salome das ganze Interesse der Künstler auf ihre Person wie in einen Brennpunkt vereinigte und daß das rankende Beiwerk abgeschnitten wurde. Die Literatur machte ja dieselbe Wandlung durch. Mit anderen Worten: Die Salomemalerei als Porträtkunst, die ja schon im Cinquecento blühte, erlebte eine Auferstehung, nur daß diesmal im allgemeinen weniger das persönlich Porträthafte als Typische herauszuarbeiten versucht wurde. Vom Cinquecento weist der Richtungspfeil über Palma Giovane und Stuber zu Regnault, der gewissermaßen als der Ahne dieser

ganzen Salomegalerie angesprochen werden kann. Seine herbe Maurin war zunächst für verschiedene unmittelbares Vorbild. Die späteren folgten auf dem beschrittenen Weg nur allzugern nach und es wäre ein Studium für sich, alle Feinheiten des Ausdrucks in diesen Gemälden mit jüngeren oder älteren, verweinten oder spöttischen, haupt- oder schüsseltragenden Herodiastöchtern bis ins letzte auszudeuten. Eine ganze Stufenleiter gesunder und wie man oft meint ungesunder Empfindungen wird durchschritten. Kühl lächelt die Salome der Romani, selbstgefällig die Chalons, in angenehmem sinnlichem Wolbehagen die Aublets. Bei Marcel-Bronneaux bietet sie ihre Frauenreize verführerisch dar, bei Stuck kommt ihre ganze brutale Sinnlichkeit zum Durchbruch, während Klimt faszinierende Gestalt nach neuen ungenannten, ungekannten Lüsten lüstern ist. Der Tanz oder das Festmal wird nur seltener mehr dargestellt: Slevogt, weiterhin Strathmann und Faure wären zu nennen. Salome als wirkliches Porträt ist ein Ergebnis der Aufführungen im Teater: Corinth, Schmutzler u. a. sind charakteristische Vertreter hierfür.

Von grafischen Arbeiten können wir eigentlich erst in der zweiten Hälfte des Quattrocento sprechen, wo vor allem die Enthauptung und Überreichung des Hauptes einzeln oder zusammen, ganz im Sinne der Zeit, beliebt sind. Die folgenden Jahrhunderte halten ziemlich streng daran fest; große Festbilder wie von V. Solis, H. S. Beham sind fast so vereinzelt wie der Tanz auf dem Schnitt des Monogrammisten I F, die Gestaltung von Salome als Hauptperson auf dem Blatt Biscainos oder die Zusammenkoppelung von Tanz und Enthauptung auf dem herrlichen Blatt von Scheits'. Einen großen Sprung müssen wir tun; mitten in unsere Zeit hinein, um wieder zu ausschlaggebenden grafischen Leistungen zu kommen. Beardleys Blätter sind der vollkommene Niederschlag von Wildes Meisterwurf in schwarzweißer Kunst. Für zalreiche sind sie Vorbild geworden. Unter dem jüngsten ward vor allem Salomes Tanz teils naturalistisch, teils streng stilisiert kunstwürdig befunden: Münzer und Thöny. Starke künstlerische Werte sind in Dänewalds Schabkunst niedergelegt, wogegen Frau J. V. Schäfers Darbringung des Hauptes durch die Seltsamkeit des Materials fesselt und die stark erotische Haltung eines allerjüngsten Blattes von W. Deutschmann-Würth ein ausführlicheres Eingehen an dieser Stelle verbietet.

Kunstgewerbliche Arbeiten, vor allem Webereien und Stickereien,

wie die zu Angers, Madrid, oder die nach Entwürfen Pollajuolos, Alloris oder Hansens sind natürlich ganz von dem herrschenden Zeit- und Kunstgeschmack abhängig. Selbst die eigenartigen Werke der Glasmalerei ergänzen nur das aus der Malerei her bekannte Zeitbild; die Schilderung des Tanzes ist beispielsweise im hortus deliciarum und auf dem Kirchenfenster zu Bourges in der Idee durchaus übereinstimmend, wenn auch in der technischen Ausführung himmelweit verschieden.

Von plastischen Werken sind die Christussäule zu Hildesheim und die Veroneser Erztüren voranzustellen. An Kühnheit mit den äußersten Werken der Malerei wetteifernd ist die Darstellung des Tanzes auf der Tür zu St. Zeno, und man muß schon herauf in die reinste französische Gotik gehen, um auf dem Vollrundrelief zu Rouen etwas Wesensverwandtes zu finden. Andrea Pisano gibt als echter Trecentist den angedeuteten Tanz und die Enthauptung ähnlich wie Giotto in der Malerei. Donatello hinwiederum ist der Zeitgenosse Lippis und Ghirlandajos und schildert als solcher das Festmal einmal mit dem Tanz des Mägdeleins, das andre Mal mit der Überreichung des Hauptes. So auch die kleineren Meister. Die Enthauptung oder Überreichung des Hauptes ist das alleinige Tema der Plastiker zur Zeit der Hochrenaissance und Reformation. Ein Flachrelief, wie die prächtige deutsche porträtartige Holzschnitzerei, kann nur als herrliche Ausnahme gelten, wie auch die Schilderung des Täuferlebens in mehreren Bildern zu Amiens. Erst die moderne Plastik hat unser Tema ganz erschöpft: Klinger hat Salomes männermordendes Sfinxtum, Valentin die Tanz-, Perathoner die Kußszene gebildet. Die Jüngsten bemühten sich, ihren aktartigen Werken durch die Beigabe des abgeschlagenen Hauptes das eigene Gewicht zu geben.

Am schnellsten und kürzesten spielte sich Salomes Entwicklung in der Musik ab. Kann man hier doch von einer wirklichen Gestaltung erst von der Barockzeit an sprechen. Als Oratoriengestalt tritt sie zunächst auf und bleibt bis zur Gegenwart und jüngsten Vergangenheit in diesem Rahmen. Stradella hat ihr zuerst seine leidenschafterregten Töne geliehen; die nächsten wie auch die späteren Nachfolger in diesem Kunstzweig hatten keine gleich starke Persönlichkeit für die Gestaltung unserer Figur einzusetzen. Erst als Salome die Opernbühne betritt, erhebt sie sich über den musikalischen Durchschnitt der jeweiligen Zeit. Bei Massenet ist Salome noch die mehr sangfreudige, jugendlich dramatische Sängerin; bei Strauß erhebt

sie sich zu allgebietender Selbständigkeit und erzält in einschmeichelnd sinnlichen Melodien, in einer berückenden, farbenprächtigen Orchestersprache von ihrem Sein und Erleben. Daneben müssen alle anderen musikalischen Herodiastöchter verblassen und verklingen.

* * *

Aber Salomes eigener Werdegang? Und ihrer Tänze und Küsse Reifung?

Als schüchternes, zitterndes Mägdelein kennen wir sie aus dem Evangelium. Jahrhundertelang muß sie ein namenloses Dasein fristen. Erst in Isidor von Pelusium ersteht ihr Taufpate und Namengeber. Und selbst dann hat es noch gute Wege, bis sie aus ihrer untergeordneten Stellung aufrückt und Selbstbestimmung und selbständige Bedeutung gewinnt. Bis zum Cinquecento ist sie die gehorsame Tochter des Kirchenvaters und der Mutter. Erst dann fängt sie an, auf eigenen Füßen zu stehen; sie greift in den Johannesspielen selbständig in die Handlung ein, die Maler reißen sich darum, ihr Bildnis zu malen. Ihre letzten Hüllen und Verpuppungen wirft sie aber erst zur Zeit der Romantik ab; Heine hob das gelbe Blatt der alten deutschen Legende weg und ein herrlicher Falter flatterte empor, der erst langsam, dann immer dringlicher die Aufmerksamkeit von Kunst und Welt fesselte. Salome hat nun nicht nur auf eigenen Füßen stehen, mit eigenen Flügeln fliegen gelernt; sie hat sich mittlerweile vom Einzelbegriff zum Typus der Gattung hinaufgeschwungen und ihr Name vertritt nicht mehr eine einzelne Gestalt, sondern einen scharf umschreibenden Gattungsbegriff.

Dazu bedurfte es freilich lodernder Liebe. Und die hat sie sich Jahrhunderte hindurch hart erkämpfen müssen. Im 12. Jahrhundert erklärt sie dem Täufer zum ersten Male ihre Liebe im Reineke Fuchs, und lange dauerte es, bis sie sich noch einmal damit hervorwagte. Erst Heine war unzart genug, diese ihre heimlichsten, nur Einmal geäußerten Gefühle vor aller Welt auszuplaudern, die freilich diesmal die Ohren besser spitzte und diese Liebeserklärung nicht mehr vergaß, ja sie im Gegenteil immer weiter herausschälte und pflegte. Und also ward die moderne Salomekunst.

Von den verführerischen Tänzen weiß man ja schon viel länger. Abgesehen von den zeitüblichen gebräuchlichen Tänzen der Frührenaissance-Maler und Volksspieldichter haben wir den vielgerühmten Schleiertanz vor

Wilde und Weiser schon bei Donatello kennen gelernt, von den Tänzen mit der Lilie oder dem Haupt ganz zu schweigen. Aber den merkwürdigen Tänzen mit der kühnen Zurückbeugung des Oberkörpers, wie sie ein Steinrelief zu Zürich, der englische Psalter, die Veroneser Erztür und nicht zuletzt die Schilderung verschiedener Kirchenväter zeigen oder gar den köstlichen Tanz auf den Händen, wie wir ihn im hortus deliciarum, auf dem Glasfenster zu Bourges gefunden haben, wie ihn Flaubert von dem Relief zu Rouen übernommen hat — diesen hat die neueste Zeit nicht eine annähernd gleich reiche Abwechslung entgegenzuhalten. Nicht einmal der Bauchtanz, den Beardsley als erster und einziger geschildert hat, ist Eigengut der Neuzeit; Petrus Chrysologus, der alte Kirchenvater, hat ihn Salome schon im 5. Jahrhundert ausführen lassen.

Auch die vielgeschmähten brünstigen Küsse auf das Täuferhaupt sind nicht künstlerisches Gut unserer Zeit. Schon im Reineke Fuchs will Salome das Haupt mit glühenden Küssen bedecken und bei Heine küßt sie es demnach mit aller Inbrunst. So war denn die Aufregung über Wilde als den entarteten und sogenannten Krankheitsmürben ganz unnütz und fehl am Ort. Heyse verzichtet auch nicht auf den Kuß und spätere wie Kasprowicz oder Held tun es erst recht nicht. Dagegen gebührt unserer Zeit der Ruhm, der Kußszene in der bildenden Kunst Heimatrecht erworben zu haben: bei Beardsley kommts noch nicht ganz dazu, bei Kraus preßt Salome voll Sinnengier das abgeschlagene Haupt zwischen ihre Brüste — den eigentlichen Kuß stellten dann Gebhardt, Perathoner und Strauß dar.

Und wer will sagen, daß damit die künstlerische Fruchtbarkeit dieses in langer Entwicklungsreihe gewordenen und in zahlreichen Arbeiten geläuterten Stoffes versiegt sei? Besteht nicht wie im Leben so auch in der Kunst das Dichterwort zu Recht, daß das Geheimnis der Liebe größer ist als das Geheimnis des Todes?

Niederländisch um 1520

Inhalts-Verzeichnis

(B = Bildhauer, G = Grafiker, M = Maler, S = Schriftsteller, T = Tonsetzer).
* weist auf eine Abbildung, Musik- oder Literaturprobe.

Aachen, Hans von (G) *208, 212f.
Aal, Johannes (S) 148ff., 306, Titelblatt *139.
Abonde, 72.
Abraham a Santa Clara (S) *227f. 389.
Acté, Aino 350.
Adelbrecht (S) 53.
Ain Karim 20.
Albizzate (M) *86, 88f.
Alby, J. (M) 335.
Alexander VI., Papst 226.
Alfani, O. (M) 199.
Alfieri (S) 277.
Allori, A., Teppiche 214.
Alsfelder Passionsspiel 141, 152.
Altdorfer, A. (G) *196, 204.
Ambrosius von Mailand (S) *28f., 389.
Amiens (B) 219ff., *221, 393.
Amman, J. (G) *203, 207f., 250.
Andreas von Kreta (S) *38.
Angelico Fra, da Fiesole (M) *101, 105.
Angers, Teppiche, 119.
Antellami, B. (B) *54, 56, 62, 66, 85, 96, 140, 287.
Antias, Valerius (S) *7.
Antigonus 23.
Antipas Herodes 12ff.
Ardens, Radulfus (S) *54.
Armbruster, A. (M) 354.
Armitage, E. (M) 294.
Arpino, Cesare, (M) 236.
Astensis, Bruno (S) 55.
Atos-Klöster (M) 199ff.
Aublet, A. (M) *307, 332, 392.
Augustinus (S) 30, 76.
Auriol (S) 141.

Bairische Meister (M) *151, 170, 208.
Baldemar von Peterweil (S) 78f., 141.
Bantock, G. (T) 375.
Banville, T. de (S) *288f., 390.
Barbieri (Guercino) (M) 236.
Barlé, J. M. (M) 335.
Barrau, T. E. V. (B) 373.
Basilius von Seleuka (S) 31ff., *32, 62, 67, 389.
Baudry (M) 294.
Bauchtanz 31, 39, 325, *348, 356.
Beardsley A. (G) *348, 349f., *351, 354, 360, 392, 394.
Befana 71.
Beffroi, Reigny de (T) 276.
Beham, H. S. (G) *197, 206.
Beham, B. (G) 205, 392.
Behmer, M. (G) *352, 358.
Bellini, J. (G) 120.

Benner, J. (M) 325.
Bernhard von Clairvaux (S) 55.
Bernhard, Sarah 309.
Bernſtamm, L. (B) 373.
Berroneau, M. P. A. (M) *308, 335, 392.
Berthault, L. (M) 294.
Beyrer, E. (B) 373.
Biedermeier mit ei (S) *323.
Binck, J. (G) 214.
Biscaino, B. (G) 249, *256, 392.
Bithorn, W. (G)* 387 f.
Bles, H. de (M) 164.
Boden, A., (S) 320.
Böcklin, A. (M) *313, 330.
Böhm, G. (S) 301.
Bol, C. (M) 243f., *253.
Bondoux, J. G. (M) 335.
Bonfichi, P. (T) 276.
Bonifazio (Veroneſe) (M) *192, 198, 391.
Bononcini, M. A. (T) 276.
Borchardt, F. (M) 335.
Bormann, J. Art der (B) *136, 137.
Botticelli, S. (M) 109, *110.
Botticini, R. (M) 107, *109.
Bourges, (M) *63, 65, 393f.
Boyer, G. (T) 376.
Brahms, J. (T) 373.
Braunſchweig (M) 61.
Breslau, Relief am Dom *211, 215f.
Brixen (M) 61.
Broſamer, H. (G) *206, 212.
Bruno Aſtenſis (S) 55.
Bruns, M. (S) *312, 390.
Buchanaan, G. (S) 160.
Büchen (M) 61.
Bulcke, K. (S) *319, 390.
Burger, K. (B) *369, 373.
Burgkan, B. (M) 335.
Byzantiniſches Tafelbild 302.
Caena Herodes (Schauſpiel) 58.
Caire, M. (M) 335.
Caldara (T) 276.
Caletti, G. (G) 248, *254.
Campi, G. (Cremoneſe) (M) 199.
Campione (M) *87, 90.
Camuccini, V. (M) 294.
Caniſius, P. (S) 228.
Capitelli, B. (G) 250.
Capuccino il, B. Strozzi (M) 232, *237.
Caravaggio, A. (M) 236.
Caſentino, J. de (M) *88, 90.
Catilina 23.
Cato 6.
Cavalori (M) 236.
Cedrenus, Georgios (S) 49, 66.
Cenci, Beatrice 231.
Ceramäus, Teofanes (S) *53f., 389.
Ceſare da Seſto (M) *169, 180, 391.
Ceſari, G. (Arpino) 236.
Chalon, L. (M) *305, 332, 335, 391f.
Chaumet, M. W. (T) 378.
Chavannes, Puvis de (M) *287, 290, 391.
Chini, G. (M) 335.
Chriſt, F. (B) 373.
Chryſologus, Peter (S) *30f., 394.
Cicero 23.
Civitali, M. *133, 136f.
Claudie (M) 234.
Commer, K. (S) 303f.
Commodianus (S) 27.
Compagnola, D. (M) 236.
Convers, L. (B) 373.
Cordeira da Silva, J. (T) 276.
Cordier, L. H. (B) 373.
Corinth, L. (M) *330, *331, 346f., 392.
Coriolano, B. (G) 248f., *255.
Corneliſz, J. van Hoorſanen (M) *146, 168.
Correggio, A. (M) *179, 186.
Coudenhove, P. (S) 319.

Cranach, L. (M) *156, *157, 174, (G) *205, 212.
Cranach-Schule (M) *158, 177, (G) 214.
Cremoneſe, G., Campi (M) 199.
Cremoneſe, G., Caletti (G) 248, *254.

Dänewald, A. (G) *358, 363, 392.
Damman, H. (B) *370ff.
Dante *77.
Danti, V. (B) 293.
David und Goliat 21.
Delaroche (M) 294.
Delacroix (M) 289.
Denanto (G) 214.
Deſſau-Goitein (G) 363f.
Deutſch, N. M. (M) *149, 170.
Deutſche Meiſter (M) 115, *118, *119, 238, *243.
Monogrammiſten (G) *213, 214, 216, 218, *219, *222, 223, 255ff., *264.
Deutſchmann-Würth, W. (G) 392.
Devillez, L. H. (B) 373.
Dexter, Flavius Joſefus (S) 66f., *67.
Diana 72.
Dio Caſſius (S) 14.
Dionyſiu (Atosklоſter) (M) 203.
Dolci, C. (M) 231, *233, 248, 391.
Donatello (B) *126, *127, 128ff, 393f.
Doroteus (S) *28, 66.
Doſſi, B. (M) 199.
Draguigan (S) 141.
Dreikönigsſpiel 146.
Dreyer, J. (S) 300.
Droſt, K. (M) 241.
Druthmar, Chr. (S) 38f.
Dürer, A. (G) 191, *194, *195, 204, 214, 216f.
Duvet, J. (G) 214.

Eckmann, O. (G) *353, 360.
Eduard VII., König von England 148.
Eggert, J., (S) 310.
Ehrhardt, P. W. (M) 354.
Elfenbeinrelief, gotiſches *92, 94.
Emailarbeit (Limoges) *135, 137.
Enderlein, D. (Medaille) *223.
Engelhard, F. (S) *270, 389.
Enthauptung im Altertum 21ff., *22.
Epple, E. (B) *367, 370.
Erler, F. (M) *336, 349.
Erztüren von St. Zeno bei Verona (B) *V, 50, 393f.
Eurippus (S) *49, 66.
Euſebius Emeſenus (S) 282.
Eyſoldt, Gertrud 346.

Fabritius B. (M) 240f., *247.
Fa Preſto (Luca da Giordano) (M) 235, 236, *239.
Faurce, A. (M) *341, 350.
Ferrandy, B. (B) 373.
Feuerbach, A. (M) 86.
Fieſole, Fra Angelico da *101, 105.
Filucius, P. (S) 386f.
Fino, G. (T) 378.
Fiori, S. (S) 378.
Flaminius 6, 29, 38, 389.
Flaubert G. (S) 7, 96, *255f., 294, 298ff., 306, 308f., *364, 366, 390, 394.
Floris Vriendt (M) *145, 167.
Fournier, P. (B) 373.
Fränkiſcher Meiſter (B) *213, 216.
Franck, H. (G) 214.
Francken, Franz, II (M) 239f., *244.
Francken, Hans, I (M) 236, *242.
Francken, J. B. (M) 239.
Franco, il Semolei (M) 133.
Frankfurter Paſſionsſpiel 78f, 390.
Franzöſiſche Reliefs 94, *92, 134, 137*.
Frauendorfer-Mühlthaler, H. (M, G) *338, 350.
Freiburg, Kirchenfenſter (M) *205, 214f.

Fries, H. (M) *148, 168.
Fronleichnamspiel, Künzelsauer 100 f.
Fuller, Loie 376, 378.
Fürstenberg, T. K. v. (G) 254.
Fulvia 23.

Gaddi, T. (M) *84, 87, 115.
Gaddi-Schule (M) *85, 87 f.
Gallegos, F. (M) 110 f., *113.
Garbieri, B. (M) 199.
Gars, Kirchenfenster *90, *91, 92.
Garvens, E. (G) *388.
Gatterer, F. (S) *270, 389.
Gebhardt, K. (M) *345, 353, 395.
Gellert, Ch. F. *265 f., 273.
George, St. (S.) *286 f.
Ghirlandajo, D. (M) 107, *108, 391.
Ghislandi fra Vittore (M) 236.
Giannicola Manni (M) *162, *163, 180.
Giordano, Luca da (Fa Presto) (M) 235, 236, *239.
Giotto (M) *83, 86 f., 105, 390, 393.
Giovanni da Giovanna (M) 236.
Giovanni Francesko di (B) *129, 134.
Giselaer (M) 241.
Giuliano de Turapilli (B) *225.
Giunta, L. A. (G) 214.
Glasgemälde von Christof Maurer 245, *260.
  zu Bourges *63, 65, 393 f.
  Freiburg *209, 214 f.
  Gars 92, *90, *91.
  Königsfelden *89, 91 f.
  Lyon 92.
  Walberg 120.
Glazunow, A. (T) 376.
Gottfried, D. (S) 300.
Gotische Elfenbeinarbeit (B) *92, 94.
Gracchus Gajus 23.
Gräbhein, W. (G) *17, 19.
Grädener, K. (T) 295.
Gratidianus, Marcus (S) 23.
Gregor der Große 34, 87.
Gregori, L. (M) 294.
Greipel, J. G. (M) 236, *241.
Grémont H. (S) 376.
Grimani, M. M. (T) 276.
Grimoaldus, N. (S) 148, 160.
Gropelli, G. (T) 264.
Guercino (M) 236.
Gumery (M) 335.
Gutzkow, K. (S) *284 ff., 306, 309, 390.

Habermann, H. v. (M) *325, 342.
Hadley, H. (T). *373 ff.
Hagamann, J. H. (M) 335.
Hager, J. (T) 295.
Hahn, H. (B) 373.
Halberstadt, Legendar von (S) 53.
Hamburger Opern 269.
Hansen, F. (M) 366, 393.
Hartmann-Plön, K. (S) 300.
Haßlinger-Hassingen (T) 295.
Haushofer, M. 302 f., *303.
Heide (Schleswig-Holstein) (B) 217.
Heidelberger Volksschauspiel 142 f.
Heine, H. (S) 182, 268, 273, *279 ff., 298, 302, 306, 309, 323, 390, 394 f.
Heinz, J., (M) *159, 177 f.
Held, H. L. (S) *328 f., 390, 395.
Heliand (S) 39 ff., *40 ff., 390.
Henriot, E. (M) 325.
Herbo, L. (M) *303, 332.
Herder, J. G. (S) *269.
Herlin, F. (M) 115.
Herodias 12 f.
Herrard von Landsberg (M) *52, 55, 91.
Heyse, P. (S) 303 ff., *304 ff., 390, 395.
Hieronymus (S) *29, 274, 389.
Hildesheim, Bernwardsäule (B) *50.
Hirsch, G. (S) 310.
Holbein, H. d. J. (G) 214.
Holbeinbibel (G) 208.
Hofmannsthal, H. v. (S) 309.
Holzschnitt von 1475, 120, *122.

Hopfer, L. (G) 204.
Horatius (S) *19.
Horne, R. (S) 300.
hortus deliciarum (M) *52 55, 91, 392, 394.
Hudemann, L. (S) 268f., 273.
Hugo V. (S) 289.
Hulin, E. (B) 373.
d'Humière, R. (S) 378.

Ingegnieri (T) 264.
Innitzer (S) 283, 389.
Isidor von Peluſium (S) 31, 393.

Jakob von Sarug (S) *33, 389.
Johannes der Täufer 19ff., *21.
als Patron 26.
Johannes-Bäder 76.
-Feuer 75.
-Lieder 76.
-Reliquien 23ff., *25, 111, 218.
-Schüſſeln 100, *223ff.
-Tänze 76.
-Trieb 76.
-Waſchungen 76.
Johannes V., Biſchof von Breslau 215f.
Jordan, W. (T) 373.
Joſefus Flavius (S) 12ff.
Joyce, A. (T) 373.
Judäiſche Münze mit Ariſtobul und Salome *16.
Judit 22.
Juſtinus (S) 27, 389.
Juveneus (S) 27.

Kalliſtus Nikeforus (S) 77, *78, 227.
Kasprowicz, J. (S) *323f 328, 335, 390, 395.
Kauffmann, H. (M) 345.
Keller, A. v. (M) 354.
Keller, G. (S) 300.
Kempter, W. (T) 295.
Killing, H. (S) 301f.
Kirchenväter (S) 1, 142, 389.
Klimſch (B) *363, 368f.
Klimt, G. (M) *343, 350, 392.
Klinger, M. (B) *361, 366ff., 393, (G) *357, *360, 363ff.
Kloſterneuburg (M) 115.
Königsfelden, Kirchenfenſter *89, 91f.
Kolbe O. (T) 295.
Kramskoj, J. N. (M) *309, 335.
Kraus, H. (M) *347, 354, 395.
Kreuzenſteiner Paſſionsſpiel *80, 390.
Krüginger, J. (S) 144ff.
Krummacher, J. A. (S) 274.
Künzelsauer Fronleichnamsſpiel 100.
Kraus, H. (M) 354, *397.
Kutlumuſi (Atoskloſter) (M) 203.
Kyrus d. Ä. 23.

Laffite, E. L. (M) 335.
Laforgue, J. (S) 310.
Lallemand, G. (G) 250, *259.
Lambert, Patras (B) 57.
Landelle, C. (M) 335.
Laſtmann, P. (M) 241, *248.
Latro Porcius (S) 9, 389.
Lauff, J. (S) 310ff., *312, 390.
Laumont (S) 141.
Lawra, Atoskloſter (M) 203.
Legendar von Halberſtadt (S) 53.
Legenden:
bulgariſche *69f.
byzantiniſche 67.
deutſche 72ff., *74, 394.
engliſche 72.
franzöſiſche *72.
griechiſche 67.
italieniſche 71.
koptiſche 56, 67, *68.
öſterreichiſche 78.
ſchottiſche 72.
ſyriſche 67.
legenda aurea 74, 218.
Lenbach, F. v. (M) *315, 337, 368.

Leo der Weise (S) 45.
Leonardo da Vinci (M) 181 ff., 192, 196, 391.
Leonardo-Schule (M) *178, 186.
Leonhardt, J. E. (T) *255 f.
Le Perit de Juleville (S) 138.
Le Riche (M) 335.
Leyden, L. v. (M) *143, 164.
(G) *207, 212.
Leyden-Schule (G) 214.
Licinio, B. (M) *180, 186 ff.
Lilie 56, 66, 287, 312, 358, 394.
Limoges-Arbeit (M) *135, 137.
Lippi, Fra F. (M) *104, *106 f., 391.
Livius (S) *6, 389.
Lodi, Calisto Piazza da (M) *182, *183, *184, 189 ff., 236, *240.
Löffler, K. (S) 320.
Löwe, K. (T) 295.
Loit (Schleswig-Holstein) (M) 168.
Loli, L. (G) 250.
Lombardischer Meister (M) 178, 186.
Luca da Giordano fa Presto (M) 235, 236, *239.
Lüttich (B) 57.
Luini, B. (M) *172, *173, *175, 183 ff., 196, 391.
Lukka (B) *133, 136 f.
Lyon, Kirchenfenster 92.
„ (S) 141.

Macchiavelli N. (S) 160.
Macfarren, G. A. (T) 255 f., *296, *297.
Machärus 21.
Madrid, Teppiche 214.
Mailänder Schule (M) 178, 186, 389 f.
Mallarmé, St. (S) *286 f., 298, 306, 308.
Manni, Giannicola di Paolo (M) *162, *163, 180.
Manozzi (Giovanni da Giovanno) (M).
Marberg Lilli 345.
Marcel-Beronneaux, P. (M) *308, 335.
Marco, San Martino (M) 236.
Marco, San Martino (G).
Marcuse R. (B) 373.
Marescalco, lo Spada (M) 229, 230 *, 274.
Maria Stuart 160.
Marie-Madeleine (S) *319, 390.
Mariotte (T) 378.
Mark Anton 23.
Markull (J) 276.
Markus (S) *2 ff., 353, 389, Persönlichkeit 4.
Martini, S. (M) 90.
Marx, A. B. (T) 255.
Masaccio (M) *103, 105.
Masolino (M) *102, 105, 391.
Massenet, J. (T) *376 ff., 393.
Massimi Stanzioni (M) 235, *238.
Massys Qu. (M) *142, 163.
(G) 214.
Mattäus (S) *1 ff.
Maurer, Christof (M) 254, *260.
Max, G. v. (M) *318, 338.
Maximus Valerius (S) 11.
Meckenem, J. v. (G) 123 ff., *124, *125.
Meister, Leonhard (S) 273, 282.
Meister des Hausbuchs (G) 186, 214.
mit dem Krebs (G) 214.
Meldorf (Schleswig-Holstein) (M) 168.
Melzer H. (S) 376.
Memling (M) 112, *117, 163 f.
Meude (S) 141.
Mengewein, K. (T) 373.
Mercadente (T) 276.
Mercati, K. (G) 250, *257.
Milliet P. (S) 376.
Milon (S) 39.
Meyenbrunn, A. (S) 157.
Miniaturen:
Aachen 45 f., *47.
Augsburg 46.
Bamberg *46.
Chartres 42 ff., *43, 390.
Farfa 49, *51.
englischer Psalter *59, 60, 390, 394.

Roſelli-Miſſale *78, 82.
Sinope 34ff., *35, 67, 390.
allgemeines 33f., *55, *57, 58ff., *59, 82, *78, *79*), *99, *100, 103f., *141, 162f., 390.
Mino da Fieſole (B) *131, *132, 134f.
Miſterienſpiele 32, 58, 78, 138ff., 155, 218.
Mitteldeutſches Relief *213, 216f.
M'Kaur 21.
Monk, E. G. (S) 296.
Monogrammiſten (G) C S 214.
E A F F 214.
H L 214.
H M 214.
J F *204, 208ff.
M Z 214.
S 214.
S-Schule 214.
Montaigne, M. (S) 160.
Mont, Paul de (S) 310.
Moreau, G. (M) *283, *285, 289, 363, 391.
Moretto (M) *189, 190, 193ff.
Morghan-Bibliotek 61, 105.
Moſaiken:
Venedig, Markuskirche 71, *73, *81, 84,
Mucha, A. (M) 335.
Müller, V. (M) *311, 336.
Münzer, A. (G) 323, *354, 360, 392.
Murillo (M) 236.

de **Nanto** (G) 214.
Nechansky (S) 324f., *325.
Neukirchen-Witt (Tondern) (B) *216, *217f.
Niederländiſche Schule (M) 164, *396.
(G) 128.
(B) 57.
Nietzſche, F. (S) III, 196, 286, 289.
Nikäa, Konzil von 260.
Nikeforus Kallixtus (S) 77, *78, 227.
Nivardus (S) 72ff., *74.
Nürnberger Meiſter (M) 115.

Oberdeutſcher Meiſter (M) 115, *119, 208.
Olivier, W. F. v. (G) 294, *297.
Olivier, Gatti (G)
Opimius 23.
Origines (S) 27.
l'Orbetto, Turchi (M) 236.
Oſtini, F. v. (S) *323.

Paciaudi (S) *223.
Padovaninus Varotari (M) 236.
Palma, J., Giovane (M) *227, 229, 391.
Paolo Veroneſe (M) 243.
Papperitz, G. (M) *317, 337ff.
Parma (B) *54, 56, 100.
Paſchaſius Radbertus (S) 39.
Paſſionsſpiel 99, 138ff.
Patras, Lambert (B) 57.
Paulinus von Nola (S) 30.
Pauſinger, El. v. (M) 56, *327, 342.
Peace, A. L. (T) 235.
Pell, E. F. (M) 335.
Pellico, S. (S) *277f., 315.
Pénicaud, J. (M) *135, 137.
Pencz, G. (G) *198, 206.
Pépin, E. F. A. (B) 373.
Perathoner, H. (B) *365, 370, 393, 395.
Perrier, F. (G) 250.
Petrarca (S) 76.
Petrus Chryſologus (S) *30f., 394.
Pfaff, J. G. (S) 282f.
Pfalz, Rupert von der (G) 254.
Piazza Calliſto da Lodi (M) *182, *183ff., *184, 236, *240.
Pierné, G. (T) 376.

*) Abb. mit gütiger Genehmigung von C. C. Meinhold, Dresden.

Piombo, S. del (M) *193, 198f.
Pisa, Baptisterium (B) *61, 62.
Pisano, A. (B) *93, 94f., *95, 393.
Pistoja, Dom (B) 62.
Pleydenwurff (G) 121, *123.
Plutarch (S) 11.
Polites, N. G. (S) *67.
Pompadur Frau von 302.
Pollajuolo, A. del (G) 115f., *120, *121, 392.
Poppi, Castello (M) *88, 90.
Potifar 301.
Procaccini (M) 236.
Procop von Gaza (S)
Profetenspiele 58, 78, 138, 155, 218, 390.
Prudentius (S) 30.
Puvis de Chavannes (M) *287, 290, 391.

Quinsac, C. (M) 335.

Raabe, W. (S) 310.
Radbertus Paschasius (S) 39.
Radulfus Ardens (S) *54.
Raissignier, P. v. (B) 373.
Regnault, H. (M) 253f., *291, 298, 300, 309, 391.
Reichenauer Schule (M) 45ff., *46f., 390.
Reigny, Beffroi de (T) 276.
Reimarus Secundus VIII 3f.
Reinhardus Vulpes (S) 72ff., *74, 268, 273, 395.
Reliquien Johannes des Täufers 23ff., *25, 111, 218.
Reni, G. (M), *230, 231.
Reznicek, F. v. (G) *356, 363.
Ribera (M) 111.
Richter, E. (M) 335.
Riemenschneider, T. (B) *214, *215, 217.
Riga (S) 58.
Rist, J. (S) 226.
Ritter, K. (M) 354.
Rittershausen (S) 274.
Rochegroße, G. (M) 335.
Rodriguez-Etchart, G. (M) 335.
Roeßler, G. (M) 354.
Roger von Weyden (M) 111f., 116.
Romani, J. (M) *302, 331, 392.
Romanino (M) *185, 191.
Romano, G. (M) *231.
Rops, F. (G) 350, 368.
Rouault, G. (M) 335.
Rouen Katedrale (B) 96, *97, 298, 393f.
Rubens, P. P. (M) 241ff., *249, *251, 391.
Rückert, F. (S) *279.
Rufinus (S) 29.
Rupert (Rupprecht) von der Pfalz (G) 254.

Sachs, Hans (S) *159f, 306, 390.
Salières (B) 373.
Salterbrand (S) 141.
Salvi, A. di (B) *129, 134.
Salome:
  Äußeres *16ff.
  Alter 15f.
  Geburt 15f.
  Königin von Chalkis 16.
  Lebensschicksale 15ff.
  Mutter dreier Söhne 16.
  Tanz *19.
  Tod 16.
Samain, J. 310.
Sander, J. (S) 161.
Sarto, Andrea del (M) *165, *166, *167, 180ff., 363, 391.
Saumur (S) 138, 141.
Schäfer, J. V. (Silnette) *359, 366, 392.
Schändung des abgeschlagenen Hauptes 23, 30, 92, 111, 121, *122, *123,

*134ff., 155, *164, *168, *214, *222, *238, *243, 274.
Schaukal, R. (S) 312ff., *313, *314, 390.
Schedel, Weltchronik (G) 121, *123, 204.
Scheits, M. (G) 250, *261, 392.
Schlegel, F. (S) 174.
Schmidt, Fl. (T) 378.
Schmutzler, L. (M) *329, 345f., 392.
Schnitzler, A. (S) 182.
Schoenewerk, A. (B) 373.
Schoepper, J. (S) 146f.
Schonäus, C. (S) 226f.
Schongauer Schule (G) 128.
Seger, E. (M) 354.
Segueyra (M) 236.
Semolei, Franco il (M) 199.
Seneca (S) *8f.
Septumelius 23.
Sesto, Cesare da (M) *169, 183, 391.
Severin-Meister (M) *147, 168.
Sézille des Essarts (M) 335.
Sigismondi (T) 276.
Signoret-Lebieu, L. (M) 335.
Silberrelief, byzantinisches *69, 70.
Silus Albucius (S) 9, 389.
Silvestre, A. (S) 376.
Simon, E. (S) 300f.
Sirani, E. (G) 250.
Slataper, A. (M) 354.
Slevogt, Max (M) 331, *347, 392.
Sobolewski, E. (T) 295.
Solario, Andrae (M) *161, 178f.
„ Antonio (M) *177, 186.
Solis, V. (G) *199, *201, 207, 250, 392.
Spada, L. (M) 236.
Spada lo, Marescalco (M) *229, 230. 274.
Spiro, E. (M) 354.
Springer, A. 31.
Stabell (S) *283, 389.
Stanzioni, Massimi (M) 235f., *238.
Stendhal-Beyle 286.
Stevens, A. (M) *301, 330.
Stradella, A. (T) 259ff., *263, 393.
Strathmann, K. (M) *339, 350, 360, 392.
Strauß, R. (T) *379ff., 393, 395.
Strindberg, A. (S) 366.
Strozzi, B. (M), il Capuccino 232, *237.
Stubenrauch, H. (M) 354.
Stuck, Fr. v. (M) *333, 347, 392.
(G) *334, 349.
Studer, K. (M) *271, 275, 391.
Studites Teodorus (S) *39.
Sudermann, H. (S) 314ff., *315, 326.
Suse, T. (S) *316.
Swineburne (S) 310.

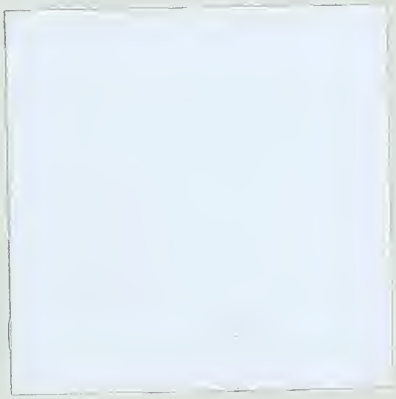
Tanz: Bauchtanz 31, 325, *348, 356, 394,
auf den Händen *52, 55, *63, 65, 394,
mit der Lilie 31, 36, 299, 394,
„ dem Haupt *69, *72, 316,
„ „ Schleier 133, *307, 325, 394,
Nackttanz 155,
Zigeunertanz 155, 259,
Tanzlied *80f.
Teofanes Ceramäus (S) *53f.
Teplitz, Wappen von 26.
Teppiche zu Angers 119, 392.
zu Madrid 214, 392.
nach Entwürfen von Aless. Allori 214, 392.
nach Entwürfen von J. Hansen 366, 392.
Thöny, W. (G) 366. 392.
Thoma, R. (T) 295.
Tiepolo, J. P. (M) *267, 275, 391.
Tierini, A. (M) 236, 275.
Tiroler Meister (1516) (M) *153, 170ff.
Tizian (M) 182, *190, *191, 197f., 391.
Tomyris 23.
Tornai, S. (M) 335.

Toskanische Schule (M) 110.
Toti, L. (S) *282.
Trübner, W. (M) *321, 338ff.
Tulden, van (M) 247.
Turapilli, Giuliano de (B) *225.
Turchi, A. l'Orbetto (M) 236.

Ulmer Schule (M) 115, *118.
Unbekannter Italiener des 17. Jahrh. (M) 232, *235.

Valentin, M. (B) *364, 369.
Valentino (M) 236.
Varotari, P. (M) 236.
Vasari (M) 199.
Vely, E. (S) 300f.
Venedig, Mosaiken 71, *73, *81, 84, 142, 217.
Veneto, B. (M) *187, 192f., 391.
Venezianische Schule (M) *179, 186.
Verona, Erztüren von St. Zeno (B) *V, 50, 393f.
Veronese, Paolo (M) 243.
Verrocchio, A. del (B) *129, 134.
Victor Aurelius (S) 11.
Vitaletti (S) VIII.
Vittore, Ghislandi (M) 236.
Vogeler Ad. (S) 310.
Volz, W. (G) *355, 360.
Vriendt, F. F. de (M) *145, 167.

Wagner, E. D. (T) 295.
Wagner, G. (B) 373.
Wagner, R. (T) 289
Walberg, Kirchenfenster 120.
Wedekind, F. (S) 326.
Weidlich, K. (M) 354.
Weiser, K. (S) 325f., *326, 394.
Wessenberg, J. H. (S) 278f., 279.
Weyden, Roger van (M) 111f., *116, 164.
Wiegendruck des nordischen Holzschnitt 120, *122.
Wienhausen (M) *VI, 90f., 390.
Wilde, O. (S) 74, 182, 306ff., 328, 342, 354, 356, 374, 378, 390, 394f.
Winghe, J. v. (M) *145, 166.
Wislicenus, H. (M) 354, Karikatur (G) 354.
Wolgemut (G) 121, *123.

Zaremba, R. (T) 295.
Zeunertanz 155, 259.
Zilcken, F. (S) 319.
Zmurko, Jr. (M) 335, *310.
Zürich, Großmünster (B) 394.
Zurbaran (M) 111.
Zwez, R. (S) 328.

Druck von Hesse & Becker in Leipzig.